



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES MUSICALES

TEMA: "ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE TRES PASILLOS PARA DUO DE
GUITARRA"

PROYECTO DE TESINA PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN INSTRUCCIÓN MUSICAL

DIRECTOR DE PROYECTO: LIC. JORGE ALFREDO ORTEGA BARROS

AUTOR: JAHNDRY JAVIER PEÑARRETA SUAREZ

CUENCA-ECUADOR

2013



Resumen.

La presente tesis abordará en primer lugar la incursión del pasillo en el Ecuador hasta su nacionalización, para poder entender porque con el transcurso del tiempo el pasillo y no otro género ecuatoriano se convirtió en un representante musical en nuestro país. De igual modo se abordará una breve historia y recursos instrumentales de la guitarra para disponer de herramientas para realizar los arreglos de los temas seleccionados, así como los recursos propios de la ejecución popular del pasillo en la guitarra.

Posteriormente se elegirán tres pasillos los cuales luego de un exhaustivo análisis se procederá a trabajarlos en los respectivos arreglos desde una perspectiva que busca el equilibrio sonoro de la guitarra clásica y de los recursos de la guitarra popular ecuatoriana conocidas como técnicas extendidas, y para finalmente contribuir con este trabajo para que pueda servir a los interesados en el tema.



Abstract

The pasillo in the Ecuador has become a representative gender of the Ecuadorian musical culture, but to why the pasillo and not an autochthonous gender characteristic of our country has become a distinguished characteristic musical Ecuadorian it is what we will be studying along the first chapter of this thesis, this way it will be approached its incursion and evolution like gender, later on three pasillos will be selected to serve for the last work of arrangements primary purpose of this work. In a same way the evolution of the academic guitar will be studied, its representatives and also the academic and popular techniques, these tools are indispensable to carry out the arrangements later on with a balance in the academic and popular treatment.

Palabras clave: Arreglos, adaptaciones, dúo de guitarra, pasillo.



INDICE DE CONTENIDOS.

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPITULO Nº I.	
Epílogo.....	10
1.1 .El pasillo ecuatoriano.....	10
1.1.1. Características musicales.....	12
1.1.2. Selección del repertorio.....	13
1.2. La guitarra.....	14
1.2.1. Técnica para la ejecución de la guitarra.....	15
1.2.2. Forma correcta de apoyar la guitarra.....	16
1.2.3. La posición y función de los dedos de las manos.....	17
1.3 Principales representantes de la guitarra.....	20
1.3.1 Principales representantes de la guitarra en el Ecuador.....	21
CAPITULO Nº II.	
Epílogo.....	23
2.1. Análisis de los pasillos.....	23
2.1.1. Análisis formal y temático del pasillo “Sombras”.....	23
2.1.2. Análisis formal y temático del pasillo “Romance de mi destino”...	26
2.1.3. Análisis formal y temático del pasillo “Pasional”.....	28
2.2. Arreglos.....	30
2.2.1. Armonía original del pasillo “Sombras”.....	30



2.2.2. Armonía original del pasillo “Romance de mi destino”	33
2.2.3. Armonía original del pasillo “Pasional”	36
2.3. La rearmonización.....	37
2.4. Construcción de los arreglos.....	49
2.4.1. Arreglo del pasillo “Sombras”	49
2.4.2. Arreglo del pasillo “Romance de mi destino”	55
2.4.3. Arreglo del pasillo “Pasional”	64
2.5. Técnicas extendidas en los arreglos.....	73
2.5.1. La sordina.....	73
2.5.2. El trémolo.....	73
2.5.3. El vibrato.....	74
CAPITULO Nº III.	
Epílogo.....	74
3.1 Interpretación.....	74
3.1.1 Criterios de interpretación.....	75
3.2. Posibilidades instrumentales.....	76
3.3. Interpretar el repertorio con los respectivos criterios técnicos.....	78
CONCLUSIONES.....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	80



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Jahndry Javier Peñarreta Suárez, autor de la tesis Adaptaciones y arreglos de tres pasillos para dúo de guitarra, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Instrucción Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 16 de diciembre del 2013

Jahndry Javier Peñarreta Suárez
0104766100



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Jahndry Javier Peñarreta Suárez, autor de la tesis Adaptaciones y arreglos de tres pasillos para dúo de guitarra, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 16 de Diciembre del 2013



Jahndry Javier Peñarreta Suárez
0104766100



DEDICATORIA

A mi esposa por su entrañable apoyo y ser la persona que está a mi lado en los momentos difíciles.



AGRADECIMIENTOS.

A Dios por guiar mis pasos.

A mis padres y hermanos por darme el amor que necesito.

A mi director de la tesis Lic. Jorge Ortega por su gran labor en tutelar este trabajo.

A todas aquellas personas que han sido mi gran apoyo en esta última etapa previa a la obtención de mi licenciatura.

A mis amigos.



INTRODUCCION

El pasillo en el Ecuador se ha convertido en un género representativo de la cultura musical ecuatoriana, pero entender porque el pasillo y no un género autóctono propio de nuestro país se convirtió en un distintivo musical ecuatoriano es lo que se estudiará a lo largo del primer capítulo de esta tesis, de esta manera se abordará su incursión y evolución como género, posteriormente se seleccionarán tres pasillos que servirán para el postrero trabajo de arreglos finalidad primaria de este trabajo. De igual modo se estudiará la evolución de la guitarra académica, sus representantes y también las técnicas académicas y populares, estas herramientas son indispensables para realizar más adelante los arreglos con un equilibrio en el trato académico y popular.

Finalmente se abordará el tema de los arreglos que es la sección central de esta tesis partiendo de un análisis de cada obra, para tener un acercamiento y comprender los caracteres estructurales originales de las obras, posteriormente se realizará una rearmonización que servirá como pilar fundamental de esta labor, para luego metódicamente proseguir con la construcción de los arreglos en donde insistentemente se buscará sobre todo una sonoridad equilibrada entre la ejecución académica y la popular, así se tomarán recursos de ambas partes para aplicarlas en este trabajo, elaborando cuidadosamente un trabajo en que el sentido original de los pasillos se respete, de esta manera se busca aportar con la formalización de las técnicas populares conocidas como técnicas extendidas y con unos arreglos que contengan una sonoridad con características populares y académicas.



INTRODUCTION

The pasillo in the Ecuador has become a representative gender of the Ecuadorian musical culture, but to why the pasillo and not an autochthonous gender characteristic of our country has become a distinguished characteristic musical Ecuadorian it is what we will be studying along the first chapter of this thesis, this way it will be approached its incursion and evolution like gender, later on three pasillos will be selected to serve for the last work of arrangements primary purpose of this work. In a same way the evolution of the academic guitar will be studied, its representatives and also the academic and popular techniques, these tools are indispensable to carry out the arrangements later on with a balance in the academic and popular treatment.

Finally the topic of the arrangements will be approached that is the central section of this thesis leaving of an analysis of each work, to have an approach and to understand the characters structural originals of the works, later on a new harmonization will be carried out that it will serve as a fundamental pillar of this work, it stops then methodically to continue with the construction of the arrangements where insistently will be looked for a balanced sonority mainly between the academic execution and the popular one, they will take this way resources of both parts to apply them in this work, elaborating a work in that the original sense of the pasillos is respected carefully, this way is looked for to contribute with the formalization of the well-known popular techniques as extended techniques and with some arrangements that contain a sonority with characteristic popular and academic.

CAPITULO Nº I.

Epílogo.

A lo largo de este primer capítulo, abordaremos la incursión del pasillo en el Ecuador y su consolidación como género representativo de nuestro país, se abordará la incógnita que surge de porque el pasillo y no otro género autóctono de nuestra nación se afianzó como baluarte de la cultura musical del Ecuador, su proceso de evolución hasta tomar características que lo definen como género ecuatoriano, de igual modo estudiaremos las características musicales de la



guitarra y su importancia en el desarrollo de este género, sus principales representantes a lo largo de su evolución en nuestro país y en el mundo y finalmente la técnica y ejecución que nos servirán como pilar fundamental para desarrollar el capítulo pertinente a los arreglos.

1.1 . El pasillo ecuatoriano.

El pasillo llega al Ecuador con las guerras independentistas a principios del siglo XIX, es un género que en aquella época era interpretado principalmente por las bandas militares independentistas que llegaban al Ecuador en ese entonces, posteriormente la burguesía acogió al pasillo como una forma de distinción con la cultura musical indígena, convirtiéndose en una forma de expresión poética literaria que exigía un conocimiento sobre Literatura accesible a la burguesía, según la hipótesis de la Musicóloga y Etnomusicóloga ecuatoriana Ketty Wong sostiene *“que el pasillo se convirtió en el medio idóneo para imponer la ideología y cultura hegemónica de la naciente burguesía”*¹, en donde la poesía daba rienda suelta a textos como el realce de la belleza del Ecuador y su gente, de igual modo era una forma elegante de galantear a la mujer distinguiéndose de esta forma una refinada y elegante educación propia de la burguesía creciente, y no es hasta la segunda mitad del siglo XX en donde se aprecia una clara influencia musical y poética indígena. La socióloga ecuatoriana Erika Silva teoriza que *“incapaces de asumir la historia de la clase dominada como la suya propia, las clases dominantes consideraron como “anti-nacional” todo lo que no era “blanco” hispano castizo o católico”*².

Se entiende entonces que la nacionalización del pasillo en el Ecuador a principios del siglo XX, tuvo lugar en un ambiente social hegemónico, en donde la naciente burguesía a pesar de la rica pluriculturalidad ecuatoriana prefiere un género derivado del vals europeo,³ con un vocabulario y una forma poética que requería de un alto nivel de conocimiento literario, un ritmo ternario, y armonías muy diferentes de la música indígena características que convirtieron a este género en una

¹ OCHOA ANA MARIA, Alejandra Cragnolini, Cuadernos de nación Músicas en transición, pag. 68

² OCHOA ANA MARIA, Alejandra Cragnolini, Cuadernos de nación Músicas en transición, pag. 68

³ Aunque no hay un consenso en el origen del pasillo es aceptada su notoria influencia del vals europeo, y es que la música mestiza tiene un factor afluente de varias culturas como por ejemplo el pasacalle tiene mucha influencia del pasodoble español.



expresión de la clase opulenta, y es que justamente el pasillo de la primera mitad del siglo XX carece de características propias de la música indígena, diferenciando así la tendencia dominante y convirtiéndose además en una forma de expresión poética descriptiva del Ecuador, de su gente y el realce de la mujer, esta última característica propia de buenos modales educación y moral.

Jugaron también un papel muy importante en la nacionalización del pasillo los medios de difusión, distinguiéndose sobre todo la radio y la industria discográfica, destacándose la grabación auspiciada por José Domingo Feraud Guzmán al Dúo Ecuador conformado por Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez Mora en 1930 realizada en New York, el cual generó un éxito en el pasillo “Guayaquil de mis amores” logrando de esta manera internacionalizar un género que ya tomaba cada vez más fuerza como una representación musical dominante de la identidad ecuatoriana. Cabe destacar también que el pasillo además de ser cantado y bailado en los sectores públicos, era un género de salón propio de la aristocracia y debido al creciente desarrollo económico por la exportación del cacao, propició un ambiente favorable para el intercambio cultural principalmente con Norteamérica y Europa.

El pasillo del comienzo del siglo XX marca una tendencia muy alejada y excluyente de las formas, sonoridades y textos indígenas, llegando a definir según la socióloga Erika Silva a estas cualidades indígenas como anti nacionales, prefiriendo el toque armónico e instrumental propio de la herencia española, características que definirán al género durante la primera mitad del siglo XX, denominándolo pasillo “tradicional” no siendo hasta 1960 en donde se distingue ya el aporte de elementos indígenas como la pentafonía, el tempo lento y una emisión nasal un tanto estridente, notándose una clara influencia del San Juan y del Yaraví tomando características que definirán al pasillo hasta nuestros días.

1.1.1. Características musicales.

El pasillo al ser un ritmo ligero y rápido en sus comienzos era un ritmoailable,⁴ pasó en el Ecuador a tener una característica propia con tempo lento que ha servido como una distinción del pasillo ecuatoriano, pero hay que tomar en cuenta

⁴ En Colombia en el departamento de Boyacá el pasillo ligero todavía se lo baila. CARRIÓN, Oswaldo. 2002 Lo mejor del siglo XX, pag. 399



que en nuestro país también este género se distingue en forma regional, por ejemplo en la sierra se caracteriza por su toque melancólico y tempo lento, en cambio en la costa posee un tempo un poco más acelerado y alegre. Aunque en el Ecuador existen muchos pasillos con tonalidad mayor, es muchísimo más extensa la producción de pasillos en tono menor, tonalidad que ha servido para generar un trato melódico nostálgico en donde se acoplan poemas de amor, textos melancólicos por la pérdida de una madre, particularidad que ha servido para definir al pasillo ecuatoriano como “la canción de la nostalgia⁵,” pero además existen textos de admiración por los paisajes, de galanteo a la mujer, la valentía de sus hombres y muy importantes también los pasillos dedicados a las ciudades y pueblos del Ecuador.

El pasillo es un género muy popular y urbano que puede ser instrumental o vocal, con forma binaria y ternaria, en compás de 3 □ 4 su fórmula rítmica es negra □ silencio □ corchea □ corchea □ negra que lo distingue de su predecesor el Vals europeo, su trato armónico utiliza como regla general su cadencia V-I, es muy usual también la cadencia III-V-I, sobre todo en el pasillo rockolero, su instrumentación característica es guitarra y requinto pero el acordeón también suele ser muy utilizado, sobre todo cuando se ejecuta en los festivales de música ecuatoriana por los popularmente denominados “marcos musicales,” aunque es una costumbre que en la actualidad se ha ido perdiendo, su forma de ejecutar utiliza técnicas extendidas como la sordina en el acompañamiento sobre todo en los bajos, el trémolo sobre dos o más cuerdas a la vez, le otorga al requinto una distinción en la forma de ejecutar este género ecuatoriano, también el vibrato utilizado en el requinto es generalmente más parecido técnicamente al que se ejecuta en la guitarra eléctrica, un recurso también muy utilizado es la politonalidad, al utilizar por ejemplo una tercera menor sobre el V grado de dominante en los popularmente denominados “adornos” del tema en ejecución.

1.1.2 Selección del repertorio.

Los tres pasillos seleccionados son poemas musicalizados en la mitad del siglo XX cuyos textos nostálgicos definen un pasillo ecuatoriano ya con carácter propio, en

⁵ Se dice que Julio Jaramillo fue el que le dio el toque rockolero al pasillo.



tonalidad menor y con un particular tempo lento que distinguían unas sonoridades muy propias de nuestra tierra, aspectos que encontramos en el primer pasillo elegido “sombras” del compositor Carlos Brito y letra de Rosario Sansores, obra que ha puesto muy en alto al Ecuador, ya que es una canción que goza de mucha aceptación internacional llegando a conocer alrededor de cien versiones interpretados por artistas de la talla de José Feliciano, Raphael, Julio Iglesias, Julio Jaramillo, Yaco Monti entre otros, y ha sido tomada en cuenta en esta tesis para realizar un aporte más desde el punto de vista académico dirigido al ensamble de guitarra.

El segundo pasillo elegido es “Romance de mi destino” del autor Gonzalo Vera Santos, con letra de Abel Romeo Castillo, escrito según la historia por la pena y nostalgia que la distancia ocasionó al autor del poema, y que se musicalizó luego llegando a popularizar sobre todo entre los soldados ecuatorianos del conflicto armado con el Perú en 1941 ya que su letra narra una situación de aceptación y renunciamento, su trato melódico y armónico resulta muy agradable, convirtiéndolo en uno de los pasillos más hermosos escritos en el muy prolífico repertorio ecuatoriano.

Finalmente cierra este trabajo de arreglos el pasillo “Pasional” es una canción que nace de la inspiración de Enrique Espín Yépez con un hermoso poema que narra el desamor, musicalizándolo con mucha habilidad en el manejo formal, otorgándole a la parte “A”, una melancólica sección melódica que nos recuerda a un yaraví, y que va a la par de una triste narración, para luego contrastar con una sección “B” en tempo rápido y finalmente culminar con una re exposición de la sección “A” convirtiendo a este pasillo en un digno representante del sentimiento ecuatoriano.

1.2 La guitarra

La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada, su afinación empezando desde la primera cuerda es E-B-G-D-A-E, su caja de resonancia es de madera y generalmente en el centro se coloca un agujero acústico llamado boca, su forma



asemeja un ocho y tiene además un mástil en donde se incrustan los trastes para repartir las notas a lo largo del diapasón los cuales nos servirán para la correcta ejecución. La guitarra es un instrumento que posee una cualidad ventajosa de tocar una misma nota en diferentes secciones a lo largo del diapasón, lo que proporciona una forma de tocar una misma frase armónica o melódica en diferentes posturas de la guitarra.

Debido a la evolución del instrumento a lo largo de la historia la guitarra posee actualmente seis cuerdas, una cuerda más que su antecesora y este cambio dio lugar a una mejora en el manejo armónico del instrumento, permitiendo utilizar con más eficiencia los bajos, en busca de una mejor sonoridad tiene ahora una figura de ocho con la sección inferior más ancha que permite además más comodidad para su ejecución convirtiéndolo en un instrumento muy fácil de llevar y ejecutar, lo que ha servido para convertirlo en uno de los instrumentos más populares, antiguamente era usado frecuentemente como un instrumento acompañante y gracias al aporte de Andrés Segovia, incursiona con fuerza como instrumento de concierto pero además es usado en cualquier género musical, la guitarra es un instrumento transpositor a una octava más grave, el registro de la guitarra comienza en el E 2 de la sexta cuerda extendiéndose hasta B 5 de la primera cuerda, esto dependerá del número de trastes del instrumento.

REGISTRO DE LA GUITARRA.



PARTES DE LA GUITARRA.



La sección de recursos técnicos de la guitarra abarca una extensa lista de técnicas y formas de abordar la ejecución de la guitarra, pero en la presente tesis abordaremos los recursos técnicos de la guitarra clásica y las técnicas extendidas de la guitarra popular ecuatoriana enfocada a la ejecución del pasillo, para de esta manera poder aplicar los recursos convenientes en los arreglos de los temas seleccionados.

1.2.1 Técnica para la ejecución de la guitarra.

Uno de los primeros trabajos importantes que le dieron el toque académico a la guitarra fue el realizado por Andrés Segovia, en el cual se indica las posiciones y formas de ejecutar la guitarra de una manera más técnica, este trabajo sirvió como referencia pero a lo largo de la historia de la ejecución y metodología de la guitarra ha venido mejorándose en la forma técnica y aunque no existe un consenso en cuál es la mejor técnica y estudio de este instrumento sus numerosos aportes en cuanto a la metodología de su técnica y ejecución han mejorado muy notablemente a lo largo de la historia.



1.2.2 Forma correcta de apoyar la guitarra.

La forma clásica de coger la guitarra debe permitir una posición natural del cuerpo con la espalda recta para evitar futuras lesiones, el pulgar de la mano izquierda o de apoyo debe estar ubicado por la mitad del brazo de la guitarra frente al dedo 2, de manera que permita que los demás dedos adopten una posición redonda y siempre que se desplace a lo largo del diapasón se debe tratar en lo posible que el dedo pulgar esté por la parte media del brazo del instrumento, de esta manera a lo largo de la práctica esta postura permitirá que el bíceps realice el mayor trabajo.

La mano derecha o encargada de pulsar las cuerdas deberá descansar sobre la caja de resonancia, y la mano adoptará una posición elegante y natural con la muñeca ligeramente flexionada hacia afuera, ambas manos no deben presentar tensión alguna que dificulte el manejo del instrumento al contrario las posiciones deben generar mucha comodidad y relajación.

De esta manera la guitarra estará sobre la pierna de apoyo que debe estar flexionada y apoyada sobre un banquillo que permita una posición más alta que la otra pierna, y el cuerpo del instrumento se apoyará sobre el pecho del ejecutante direccionando el mástil hacia arriba. Cabe destacar que esta es la forma más aceptada de posicionar la guitarra clásica, diferenciándose la forma flamenca que permite el cruce de la pierna para servir como apoyo al instrumento, en lo que concuerdan todas las diferentes posiciones es que deben permitir una correcta posición de la espalda brazos y manos, pero en definitiva la posición correcta es la que dicte la comodidad y la inteligencia corporal, mediante una postura natural evitando fuerzas y posiciones innecesarias que a la larga nos traigan problemas y lesiones.

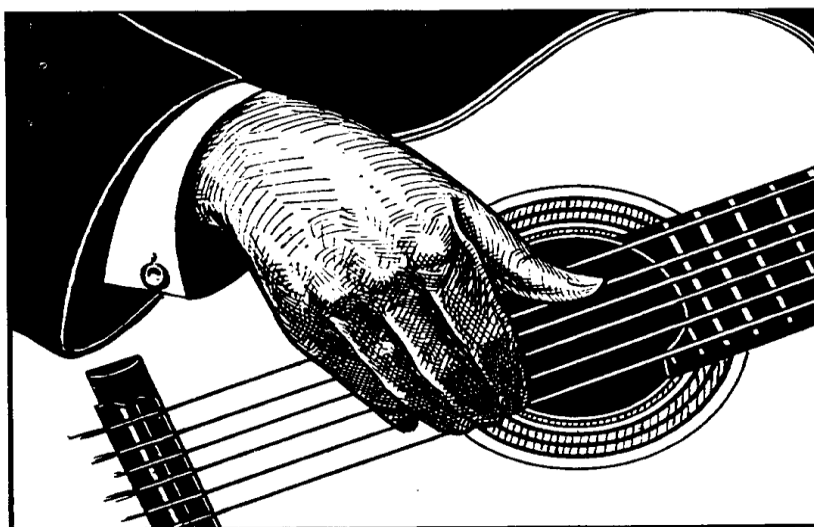


6

1.2.3 La posición y función de los dedos de las manos.

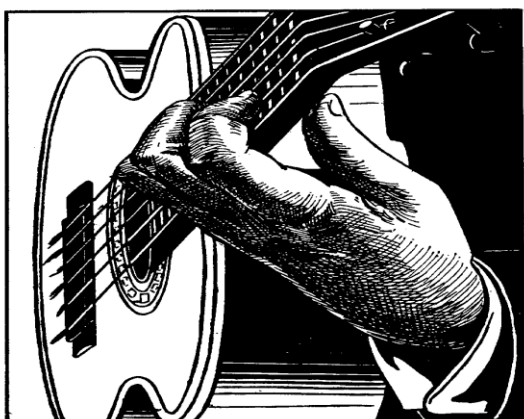
El pulgar de la mano encargada de pulsar las cuerdas se encargará justamente de su pulsación normalmente de la 4-5-6 cuerda, y en requerimientos complementarios ejecutará todas las cuerdas, además su posición junto a estas cuerdas le permite encargarse de apagar el sonido cuando no se están ejecutando dichas cuerdas, y cuando se encarga de pulsar lo hará hacia abajo para evitar que la cuerda choque con los trastes, de esta manera se obtendrá un sonido limpio.

⁶ PUJOL EMILIO, Escuela razonada de la guitarra Vol. I pag. 37



7

Los dedos índice-medio-anular-meñique, buscarán una posición que no esté en contacto directo con las cuerdas, esta posición buscará que estos dedos se mantengan redondos digitando las cuerdas hacia adelante, buscando siempre un sonido limpio evitándose siempre el choque de las cuerdas con los trastes.



8

La economía de movimientos en todo instrumentista es vital para evitar la fatiga que produciría el exceso de movimientos innecesarios,⁹ por lo que el ejecutante buscará mediante su estudio técnico simplificar cada movimiento. De igual manera la actividad de la mano encargada de la pulsación tomará el nombre según el trabajo de cada momento, así cuando se encuentra pulsando la cuerda sobre el

⁷ PUJOL EMILIO, Escuela razonada de la guitarra Vol. I pag. 38

⁸ PUJOL EMILIO, Escuela razonada de la guitarra Vol. I pag. 37

⁹ PUJOL EMILIO, Escuela razonada de la guitarra Vol. III. Pag. 16



diapasón lo llamaremos activo, y cuando está sin ejercer presión será pasivo,¹⁰ y tiene un papel fundamental la flexibilidad propia de los dedos que se encuentran pasivos ya que de esto dependerá la precisión y ejecución para convertir los movimientos activos en frases sonoras. De esta forma la mano encargada de pisar las cuerdas lo hará manteniendo en lo posible la posición original con el dedo pulgar frente al dedo medio, de esta manera se garantiza que los dedos se mantengan redondos presionando las cuerdas con las yemas de los dedos sin presión excesiva buscando la comodidad con el instrumento, en la primera posición los dedos 1-2-3-4 se ubicarán en actitud pasiva frente a cada traste correspondientemente al los trastes 1-2-3-4, y cuando es necesario mover la mano a otra posición de la guitarra es preciso hacerlo de un solo impulso para que los dedos se ubiquen de manera inmediata frente a los trastes correspondientes.¹¹

El cambio de posición de la mano izquierda será de acuerdo a cuatro aspectos tomado en cuenta de esta manera.

- 1.- Por sustitución de un dedo por otro, sobre una misma cuerda y en un mismo traste.*
- 2.- Por salto de uno o varios dedos, a trastes separados o distantes.*
- 3.- Por arrastre de uno o más dedos entre notas consecutivas.*
- 4.- por cruce de dedos sobre trastes inmediatos o distantes.¹²*

De esta manera lo que se busca en el ejecutor es que la posición de las manos siempre mantengan su posición original sin importar en qué lugar del diapasón se encuentre ejecutando exceptuando algunos aspectos como la sección aguda desde el traste XII, tomado en cuenta esto se realizarán los ejercicios para cada técnica, reforzando mediante la práctica e insistencia cada trabajo técnico a realizar, de la observación y trabajo de estos aspectos se definirá la maestría de cada guitarrista siempre que se observen estos caracteres a trabajar.

¹⁰PUJOL EMILIO, Escuela razonada de la guitarra Vol. III. Pag. 16

¹¹ PUJOL EMILIO, Escuela razonada de la guitarra Vol. III. Pag. 17

¹² PUJOL EMILIO, Escuela razonada de la guitarra Vol. III. Pag. 18



1.3. Principales representantes de la guitarra.

Sin duda grandes estudiosos de este instrumento han realizado grandiosos aportes a lo largo de la historia en la incursión de la guitarra como un instrumento de concierto, puesto que inicialmente la guitarra era visto como un instrumento popular la lucha para que sea tomado en cuenta como un instrumento académico ha sido constante y es que gracias al aporte de ejecutantes del mismo, ha ido ganando terreno como un instrumento de concierto convirtiéndose además en uno de los instrumentos con más adeptos, muchos libros no alcanzarían para nombrar a tan abundante y prolífico mundo de ejecutantes, pero debido a que esta tesis tiene como punto central los arreglos nos limitaremos a los más representativos.

Fernando Macario Sor (1756-1839) nació en Barcelona España, estudió de una manera autodidacta y debido a la ausencia de estudios para guitarra buscó sus propios métodos y técnicas, se destaca en esta época por ejemplo la ausencia del dedo pulgar y el dedo anular era muy poco usado, sin embargo siguiendo su propio método de una manera autodidacta ejecutaba un repertorio con un respetable grado de dificultad.

Francisco Tárrega fue un compositor y guitarrista nacido en Villareal España (1852-1909) y se convierte en una figura clave en la divulgación y difusión de la guitarra como instrumento de concierto, el cual buscaba en sus transcripciones una espontaneidad instrumental en la guitarra que no pierda la esencia de las obras transcritas respetando en lo posible las líneas melódicas de partituras escritas para cuartetos de cuerda por citar un ejemplo, y dirigida a un público que consideraba a este instrumento como popular. Su aporte fue entonces introducir a la guitarra como un instrumento de concierto y realizar las adaptaciones y transcripciones para guitarra, además se le atribuye abordar el uso del dedo pulgar y anular y la búsqueda de una posición y técnica más adecuada. Destaca también entre sus alumnos a Emilio Pujol cuyos estudios pedagogos en instrumentación guitarrística¹³ es bien conocida por los estudiantes de este bello instrumento.

Sin lugar a dudas se puede decir que uno de los aportes más importantes para que la guitarra sea tomada en cuenta como un instrumento de concierto es el realizado

¹³ “La escuela razonada de la guitarra” es un método de guitarra generalmente muy estudiado en la vida de un ejecutor de guitarra clásico.



por Andrés Segovia, nacido en Linares España 1893-1987) realizó su primer recital en 1909 con apenas 15 años de edad, pero no es hasta 1924 en un concierto realizado en París en donde se consagra como un intérprete y concertista de renombre, grabó además su primer disco en 1927 y un gran aporte suyo fue el de renovar constantemente el repertorio guitarrístico transcribiendo muchas obras de compositores como Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Isaac Albéniz entre otros.

Otro guitarrista que contribuyó mucho en técnica a la guitarra fue Narciso Yepes (1927-1997) nacido en Lorca España comenzó sus estudios musicales bajo la dirección del pianista Vicente Asencio, logró adaptar muchas de las técnicas del piano a la guitarra con lo cual adquirió una técnica muy personal que le dio una distinción como un gran exponente de este instrumento, es conocido además por usar su creación la guitarra de diez cuerdas muy utilizada para ejecutar obras barrocas especialmente escritas para laúd, realiza un repertorio muy prolífico de transcripciones y grabaciones que han servido como una importante referencia para los estudiantes que ejecutan este instrumento.

1.3.1 Principales representantes de la guitarra en el Ecuador.

Homero Hidrobo nació en Quito el 2 de octubre de 1939 y murió con tan solo 39 años de edad en 1979 fue una gran figura reconocida a nivel nacional, pero debido a su maestría a la hora de ejecutar la guitarra clásica y el requinto le dio el reconocimiento internacional, muchos lo consideran el más grande ejecutor de requinto en la historia del Ecuador, conformó el muy conocido Trío “Los Brillantes” y luego el Trío “Los Reales.”

Carlos Bonilla nació en Quito en 1923 y es una figura clave en la ejecución de la guitarra, se lo conoce como el padre de la guitarra académica pues fue el primero en abrir la cátedra de guitarra en el conservatorio, también ejecutaba el contrabajo y fue un prolífico compositor de canciones y obras como Beatriz, cantares del alma, el yumbo Atahualpa, ponchito al hombro.

Los Nativos Andinos fue un cuarteto de guitarras conformado por Marco Tulio Hidrobo (director), Bolívar, Carlos Carrillo y Gonzalo de Veintemilla, esta



agrupación sirvió como grupo de acompañamiento llamado popularmente “marco musical” para grandes artistas de la época como Carlota Jaramillo, el Dúo Benítez y Valencia entre otros, posteriormente también participa en la agrupación Homero Hidrobo hijo de Marco Tulio Hidrobo.

Guillermo Rodríguez quien nació en Quito el 22 de junio de 1923, conformó el conocido Trío los “Embajadores Criollos” agrupación que ha dejado en alto el nombre del Ecuador, aunque en sus inicios ejecutaba los estribillos en la guitarra es según el Musicólogo Oswaldo Carrión que en Venezuela es en donde Guillermo conoce el requinto llegando posteriormente a presentarse internacionalmente ya con ejecutando el requinto, una anécdota de Guillermo es que al realizar una presentación en México estuvo presente Alfredo Gil,¹⁴ se impresionó por su ejecución denominándole el “*requinto de oro de América*” y luego ya en el Ecuador le robaron el requinto por la creencia de que era de oro.¹⁵

Nelson Dueñas es un guitarrista y requintista que nació en Píllaro provincia de Tungurahua en 1937-1993, fue un guitarrista autodidáctico que además conformó el trío de guitarras “Cuerdas y Fantasía” conformado con Segundo Bautista y Guillermo Rodríguez¹⁶, además ha realizado trabajos en solitario realizando diversas grabaciones.

Ya que la ejecución de la guitarra y el requinto es la misma técnicamente, consideramos apropiado nombrar a requintistas del Ecuador que han dejado muy en alto el nombre de nuestro país y han servido como referente para guitarristas y requintistas tales como Rosalino Quinteros, Segundo Bautista, Carlos Cando, Naldo Campos, Galo Núñez, Víctor Armijos, Víctor Galarza, Jorge Terreros, Fausto Terreros, Wilson Carpio entre otros.

¹⁴ Se le atribuye el diseño y popularización del requinto.

¹⁵ CARRIÓN, Oswaldo. 2002 Lo mejor del siglo XX, Editorial Duma.

¹⁶ CARRIÓN, Oswaldo. 2002 Lo mejor del siglo XX, Editorial Duma.



CAPITULO Nº II.

Epílogo

En el segundo capítulo abordaremos en primer lugar la sección de análisis de los temas seleccionados para tener una visión clara de las obras ya que mediante este procedimiento tendremos un acercamiento global a las características musicales principales con las que cuenta el pasillo ecuatoriano, analizaremos su estructura formal temática y armónica para luego aplicar los recursos de arreglos que sean oportunos, cabe destacar que en el proceso del arreglo musical es muy importante tener bien claro como la obra está estructurada en su forma para poder modificar acordes y melodía sin que la obra pierda su carácter original. Debido a que el pasillo comúnmente tiene una armonía bastante sencilla al usar frecuentemente acordes triadas salvo el V7, la finalidad de la primera etapa de los arreglos será la rearmonización, y estará dirigida a buscar una sonoridad un poco diferente buscando aportar acordes ricos en color, tensión, notas adheridas y similares para de esta manera enriquecer su ritmo armónico¹⁷ que nos servirá como pilar de trabajo para posteriormente incorporar técnicas y recursos propios de arreglos, en donde todo el conocimiento teórico y práctico adquirido quedará impreso en este trabajo.

2.1 Análisis de los pasillos.

Para poder entender la estructura global de una obra debemos en primer lugar analizar su aspecto formal, según Walter Pistón *“todo análisis debe comenzar siempre por la forma vista desde su aspecto global”*¹⁸ de esta manera su estructura primaria será clara y el análisis armónico será mucho más sencillo, es por esto que comenzaremos el análisis desde el aspecto formal de las canciones seleccionadas. Dicho esto comenzaremos en primer lugar el análisis del pasillo “Sombras.”

¹⁷ Claudio Gabis, Armonía funcional, pag. 184, manifiesta la importancia del ritmo armónico como pilar fundamental previo a la realización de un arreglo o una improvisación.

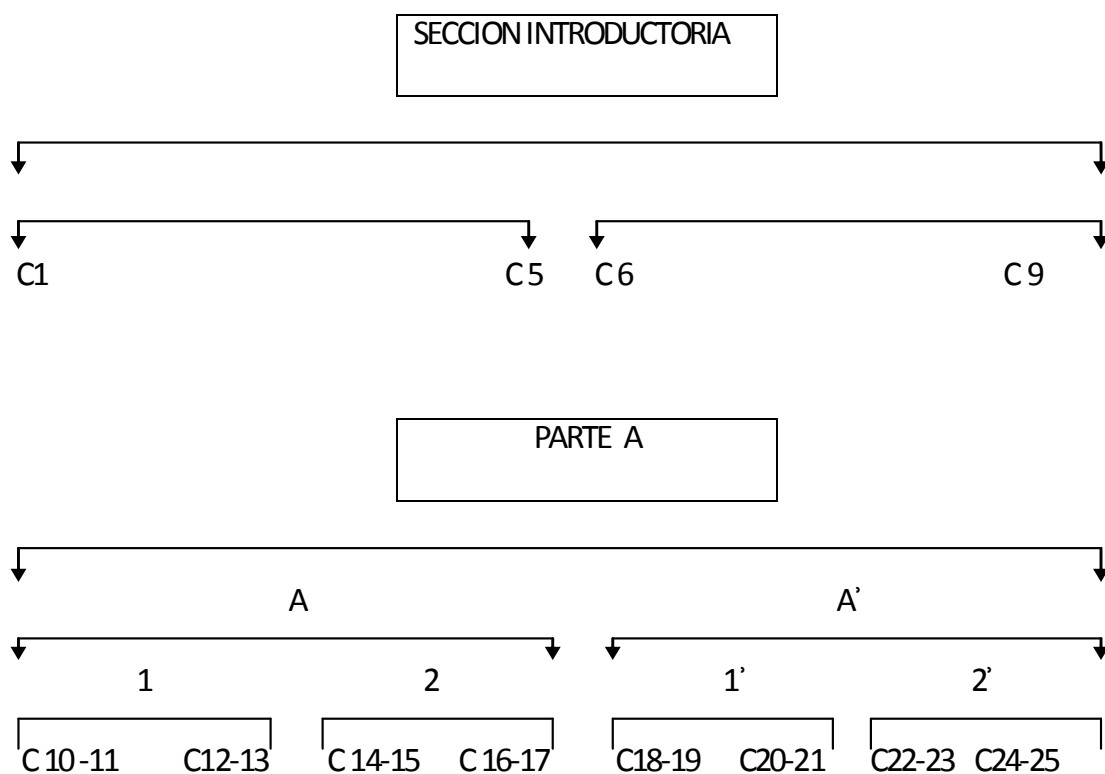
¹⁸ Pistón Walter, Armonía, Colección Enfoques, SpanPressR Universitaria 1998 pag. 289



2.1.1 Análisis formal y temático del pasillo “Sombras”

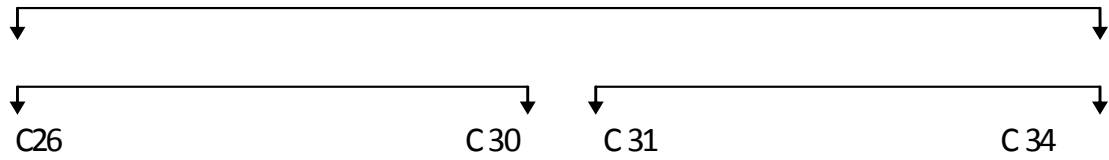
La estructura formal del pasillo “Sombras” está conformada por una introducción desde el compás uno hasta el compás nueve, y se divide en semi-frases desde el primer compás hasta completar toda la frase en el compás cinco, vuelven a repetir las semi-frases y concluyen en el compás nueve. El tema se presenta en la parte A con el motivo expuesto de la canción desde el compás diez al once con una respuesta del doce y trece, esta forma motivica de dos compases se repite a lo largo de toda la obra, posteriormente se repite la misma estructura del catorce al diecisiete formando toda una frase completa, luego tenemos una parte A' que consta de una estructura parecida a la sección A, con pregunta-respuesta, que conforman toda la parte A' desde el compás dieciocho al veinte y cinco.

Vuelve a repetir la sección introductoria ahora como intermedio desde el compás veinte y seis al treinta y cuatro y a continuación viene la parte B formando una frase desde el compás treinta y cinco al cuarenta y dos, seguido la parte B' desde el cuarenta y tres al cincuenta, culmina finalmente la obra con una sección motivica de la sección A.

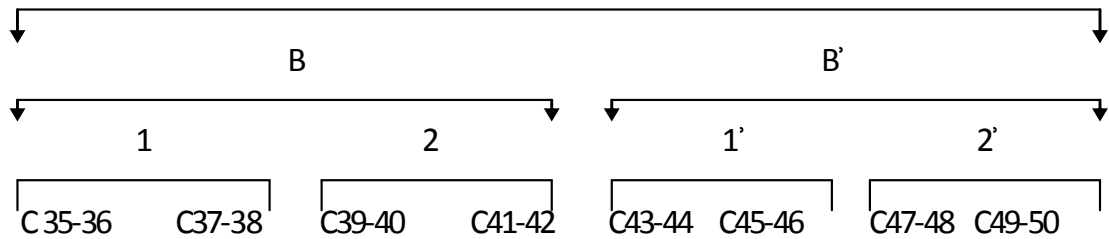




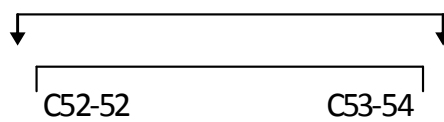
INTERMEDIO



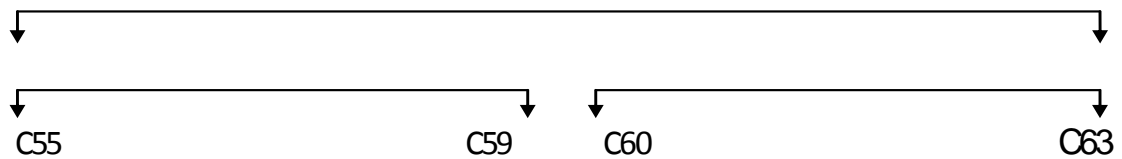
PARTE B



PARTE A'



FINAL

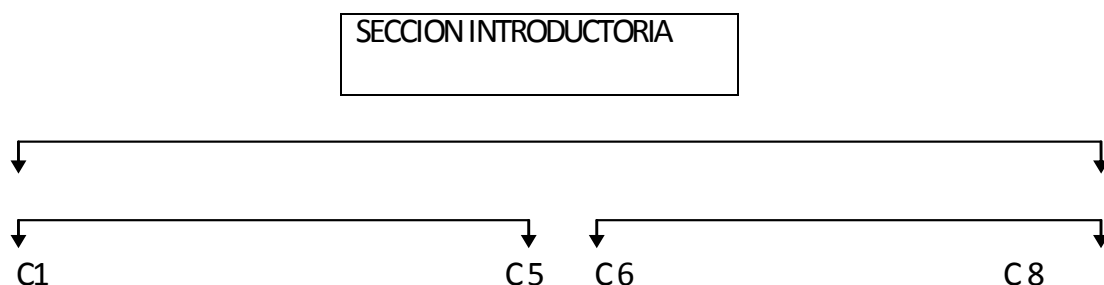




2.1.2 Análisis formal y temático del pasillo “Romance de mi destino”

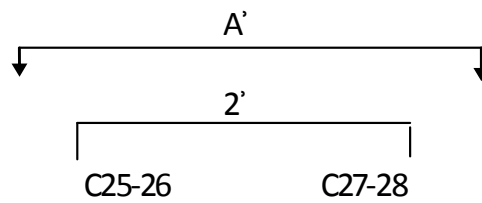
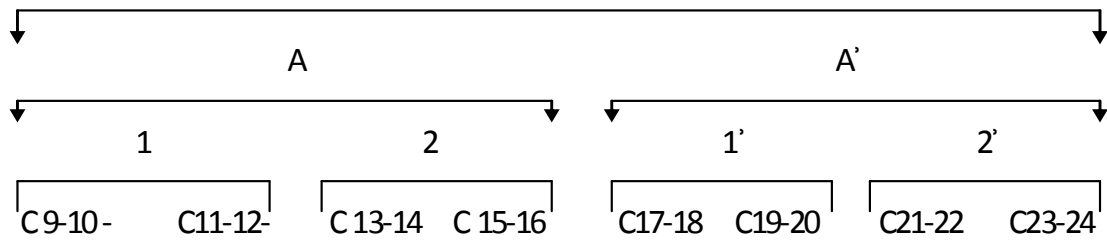
La estructura formal del pasillo “Romance de mi destino” consta de una introducción que abarca los compases del uno al ocho con una armonía de V7-Im, seguido se expone el tema de la canción desde el compás nueve a diez con acorde de tónica con su respuesta en el once y doce con acorde de Im-V7, su trato melódico arma su frase en dos compases, se desarrolla con el mismo trato melódico desde el compás trece al dieciséis con la misma armonía de V7-Im, posteriormente su sección A' comienza en el compás diecisiete en acorde de tónica para luego convertirse en acorde momentáneo de dominante I7 que resuelve en el subdominante, posteriormente culmina con una progresión VI-III-V7-Im que se repite dos veces hasta el compás veinte y cuatro.

Luego del intermedio de los primeros compases, la sección B expone la melodía en dos compases en el compás treinta al treinta y tres con armonía VI-I7-IVm, luego se desarrolla este motivo desde el compás treinta y cuatro al treinta y siete con acordes VII-VI-III, sigue luego B' que desarrolla su motivo desde el compás treinta y ocho hasta el compás cuarenta y uno en esta sección los acordes son el V7-II7, finalmente culmina esta sección una frase repetida dos veces a lo largo del compás cuarenta y dos al cuarenta y nueve con armonía III-V7-Im, de esta manera se volverá a repetir toda la obra una vez más resolviendo la coda con una cadencia perfecta V7-Im en el compás cincuenta y dos y cincuenta y tres.

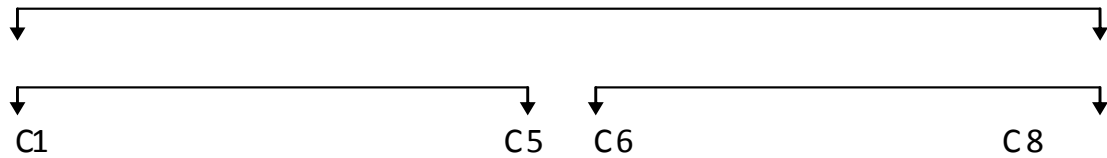




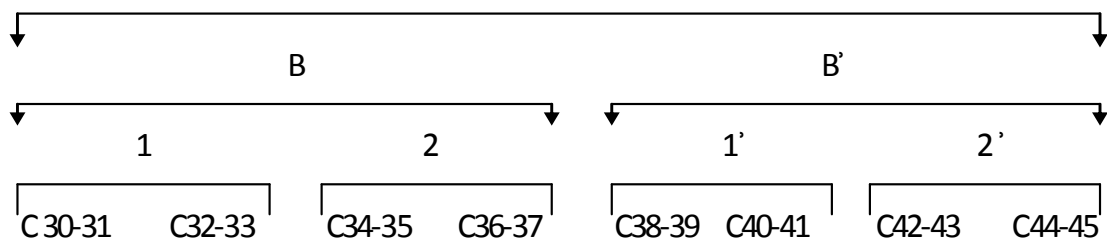
PARTE A

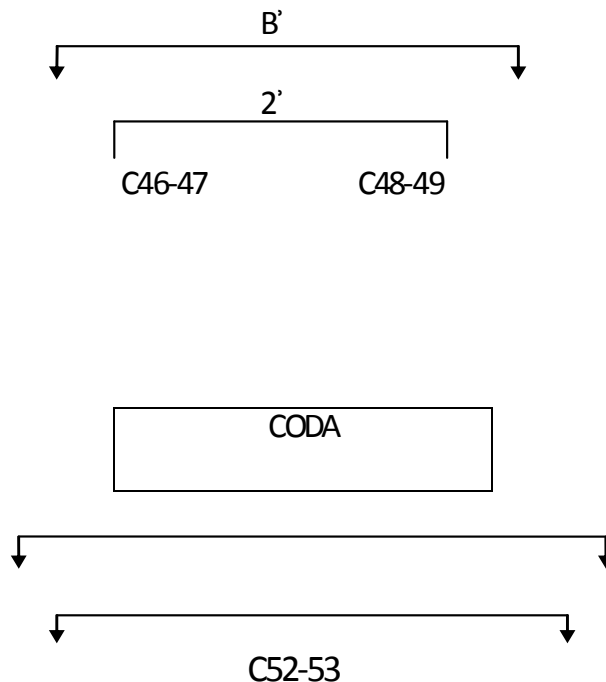


INTERMEDIO



PARTE B





2.1.3 Análisis formal y temático del pasillo “Pasional”

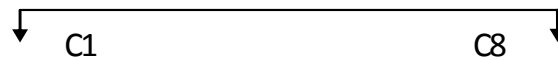
Este pasillo tiene una introducción tomada del compás treinta y cinco al cuarenta y dos, a continuación presenta el tema de la obra desde el compás nueve al once, su respuesta del once a doce cierra esta frase, la siguiente frase tiene el mismo trato melódico y empieza desde el compás trece al dieciséis, posteriormente la parte A' comienza en el compás diecisiete al veinte, la siguiente frase A' comienza en el compás veinte y uno al veinte y cinco culminando de esta manera la primera sección A.

Seguido y en tempo allegro comienza la sección B expuesta con la primera semi-frase en los compases veinte y seis al veinte y ocho, le sigue otra semi-frase del compás veinte y ocho al treinta y se cierra la primera frase completa de la sección B, luego viene la sección B' en un tempo lento desde el compás treinta y cinco al treinta y ocho, finalmente se repite un fragmento de la sección A' desde el compás treinta y nueve al cuarenta y tres concluyendo esta sección.

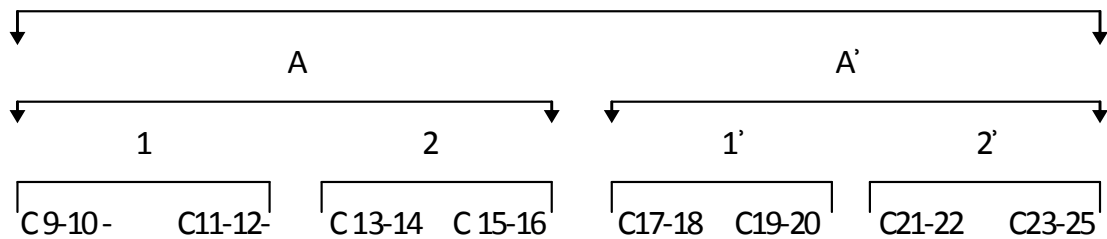


SECCION INTRODUCTORIA

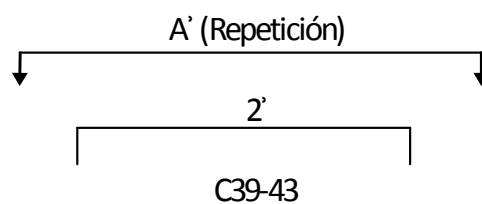
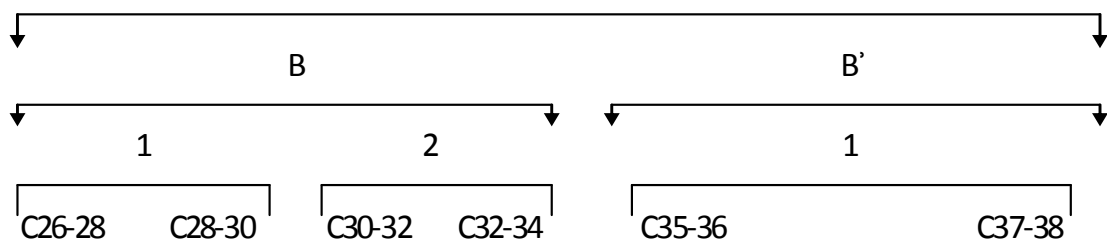
Se ejecuta un fragmento de la
sección B (C35-42)



PARTE A



PARTE B





2.2 Arreglos.

Considerando que cuando se realiza un arreglo puede modificarse prácticamente todo lo que se requiera con un fin predeterminado,¹⁹ y debido a que este trabajo busca contribuir con un ensamble que aporte una sonoridad diferente, consideramos primordial realizar una re armonización de las canciones para poder moldear los arreglos desde una perspectiva musical rica en armonía y ejecución, que darían una sonoridad diferente sin perder la identidad característica del género²⁰, y debido que la construcción armónica del pasillo es bastante sencilla, el aporte armónico busca agregar color y tensión a las obras.

2.2.1 Armonía original del pasillo “Sombras”

Los acordes originales de este pasillo están escritos en triadas a excepción del acorde de séptima de dominante y de acuerdo a su análisis formal están distribuidos de la siguiente manera. Para la sección introductoria tenemos los acordes V7 Y Im a lo largo de los nueve primeros compases, seguido se expone el tema de la canción en la sección A en el compás diez y once sobre acorde de Im, luego las semi-frases en acorde de V7 y se desarrolla luego la sección A' desde el compás dieciocho al veinte y uno con el acorde de I7 y IVm, finalmente se cierra la sección A' con una cadencia perfecta V7-Im desde el compás veinte y dos al veinte y cinco, y se repite la sección introductoria ahora como un intermedio desde el compás veinte y seis al treinta y cuatro.

La sección B se expone desde el compás treinta y cinco con acordes de V7-Im, VII7-III y se desarrolla hasta el cuarenta y dos, luego la sección B' desde el

¹⁹ HENRIC HERRERA, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna pag. 103

²⁰ Henric Herrera, Teoría musical y armonía moderna Vol. II *Una buena re armonización no solo corregirá los acordes más o menos mal situados, sino que tratará de usar aquellos patrones armónicos que acentúan el estilo, por lo que será esencial un conocimiento del mismo si se quiere obtener una buena re armonización.*

²⁰ Claudio Gabis, Armonía funcional, pag. 184, manifiesta la importancia del ritmo armónico como pilar fundamental previo a la realización de un arreglo o una improvisación.



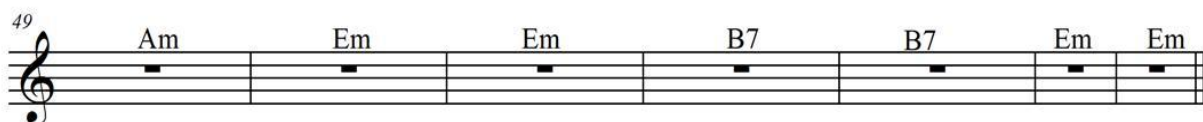
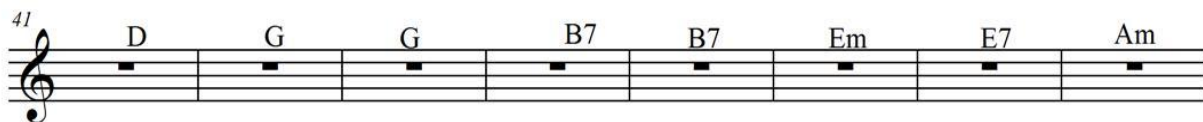
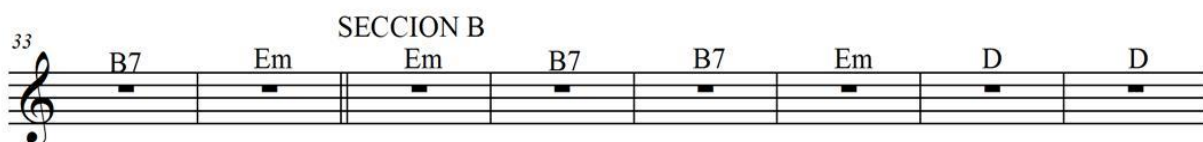
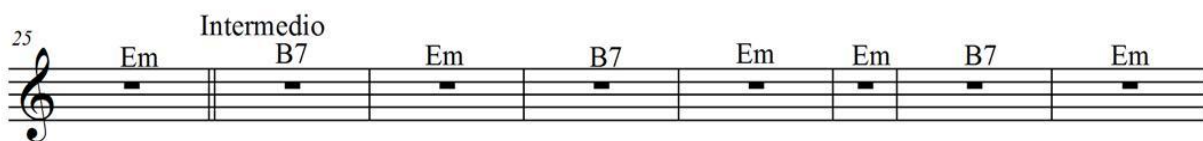
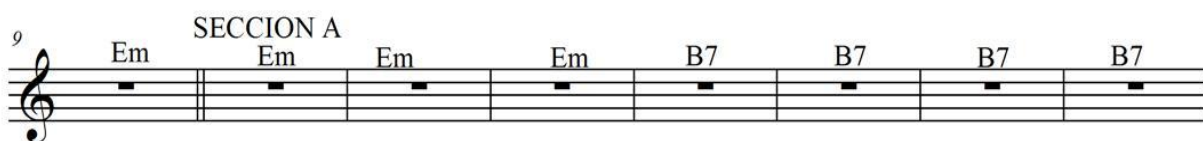
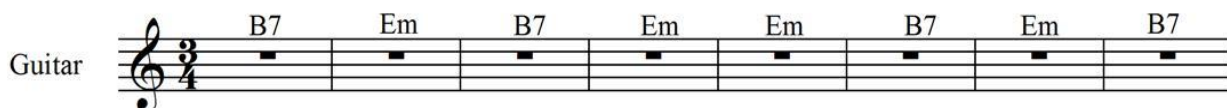
cuarenta y tres hasta el cuarenta y seis con acorde de V7-Im, en seguida se desarrolla esta sección en los compases con acordes de I7-IVm-Im y finalmente cierra una cadencia perfecta de V7-Im en el compás cincuenta y dos al cincuenta y cuatro.



"Sombras"

Música: Carlos Brito
Letra: Rosario Sansores

Acordes originales





2.2.2 Armonía original del pasillo “Romance de mi destino”

Los acordes originales de este pasillo están escritos en triadas a excepción del acorde de séptima de dominante, y de acuerdo a su análisis formal están distribuidos de la siguiente manera. Para la sección introductoria tenemos los acordes V7 Y Im a lo largo de los nueve primeros compases, seguido se expone el tema de la canción en la sección A en el compás diez y once sobre acorde de Im, luego las semi-frases en acorde de V7 y se desarrolla posteriormente la sección A' desde el compás dieciocho al veinte y uno con el acorde de I7 y IVm, finalmente se cierra la sección A' con una cadencia perfecta V7-Im desde el compás veinte y dos al veinte y cinco y se repite la sección introductoria ahora como un intermedio desde el compás veinte y seis al treinta y cuatro.

La sección B se encuentra expuesta desde el compás treinta y cinco con acordes de V7-Im, VI7-III y se desarrolla hasta el cuarenta y dos, luego la sección B' desde el cuarenta y tres hasta el cuarenta y seis con acorde de V7-Im, inmediatamente se desarrolla esta sección en los compases con acordes de I7-IVm-Im, y finalmente cierra una cadencia perfecta de V7-Im en el compás cincuenta y dos al cincuenta y cuatro.



ROMANCE DE MI DESTINO

Original

Gonzalo Vera Santos

Acoustic Guitar

Acoustic Guitar

7

13

19

25

31

37

43

SECCION A

SECCION B

Intermedio
compas 1-8

E7 E7 Am Am E7 E7

Am Am Am Am Am E7

E7 E7 E7 Am Am Am

A7 Dm F C E7 Am

F C E7 Am F

F A7 Dm G7 G7 F

C E7 E7 B7 E7 C

C E7 Am C C E7



2

49

Am \emptyset Am *D.C. al Coda* Am \emptyset Am E7 Am

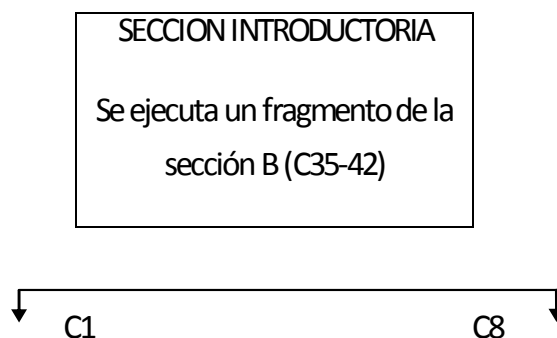
A musical staff in treble clef showing a sequence of chords and rests. The chords are Am, Am, Am, Am, E7, and Am. There are two whole rests (represented by a circle with a cross) between the first and second Am, and between the fourth and fifth Am. The staff ends with a double bar line.



2.2.3 Armonía original del pasillo “Pasional”

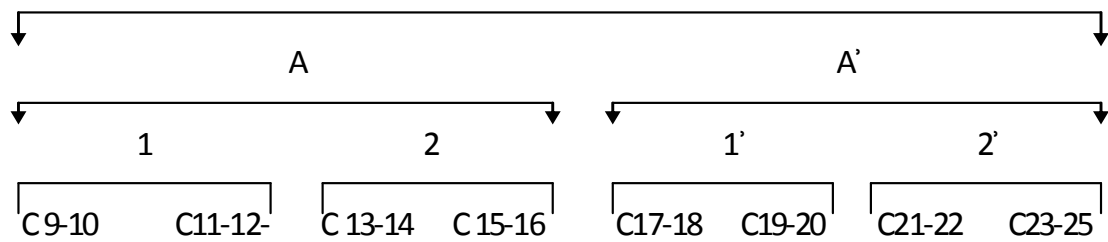
Este pasillo tiene una introducción instrumental de la sección B del compás treinta y cinco al cuarenta y dos con una armonía de tónica y dominante séptima, y expone el tema A en el compás nueve y diez con armonía de Im seguida de una respuesta en armonía de V7 en el compás once y doce, la siguiente semi-frase se desarrolla desde el compás trece al catorce con armonía I7-IVm-I7-IVm, le sigue otra semi-frase desde el compás quince al dieciséis completando toda la segunda frase de esta sección A con armonía IVm-V7 luego VI-Im, seguido se presenta el tema de la obra en el compás nueve al once que con su respuesta del once a doce cierra esta frase, la siguiente frase tiene el mismo trato melódico y empieza desde el compás trece al dieciséis, posteriormente la parte A' comienza en el compás diecisiete al veinte, la siguiente frase A' comienza en el compás veinte y uno al veinte y cinco y culmina de esta manera la sección A.

Seguido y en tempo allegro comienza la sección B expuesta con la primera semi-frase en los compases veinte y seis al veinte y ocho, le sigue otra semi-frase del compás veinte y ocho al treinta y se cierra la primera frase completa de la sección B, luego viene la sección B' en un tempo lento desde el compás treinta y cinco al treinta y ocho, finalmente se repite un fragmento de la sección A' desde el compás treinta y nueve al cuarenta y tres concluyendo esta sección.

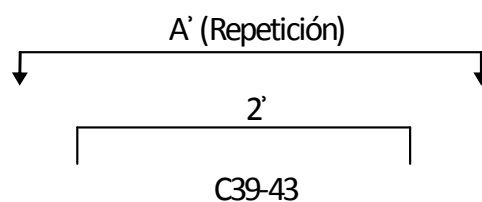
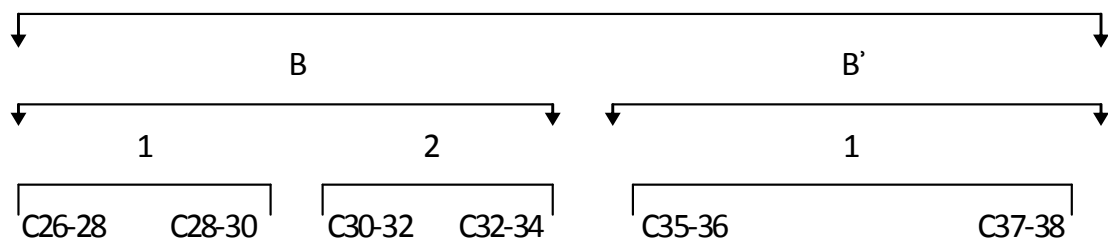




PARTE A



PARTE B



2.3 La rearmónización.

Considerando la rearmónización como pilar fundamental del cual partir para realizar un arreglo se ha buscado enriquecer la parte armónica de la obras mediante el uso de recursos propios de la materia tomando en cuenta que el cambio no altere la temática y esencia del pasillo, de esta manera se ha añadido por ejemplo la séptima a los acordes triada en algunas secciones consideradas, en compases de



un solo acorde se utilizó como reemplazo acordes de las funciones para dar un ritmo armónico más interesante²¹, también buscando color se recurrió a acordes con novena, disminuidos y semi-disminuidos, y la amplia riqueza de los acordes en sus inversiones aportarán también un color diferente a la armonía²², se empleó además en compases de V7 la cadencia usual de jazz $IIIm7(5b)-V7-I$, así como dominantes sustitutos. Empleando estos y más recursos los pasillos se rearmonizaron de esta manera.

²¹ HENRIC HERRERA, Teoría musical y armonía moderna Vol. I. pag. 63

²² D^r AGOSTINO LUIS, Toco solo, Ricordi 1995. Pag. 1



Sombras

Carlos Brito

Rearmonización

Acoustic Guitar

6

SECCION A

11

16

21

Intermedio

26

SECCION B

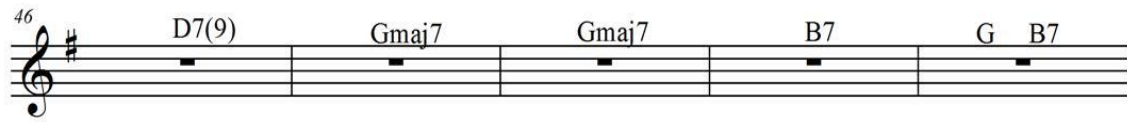
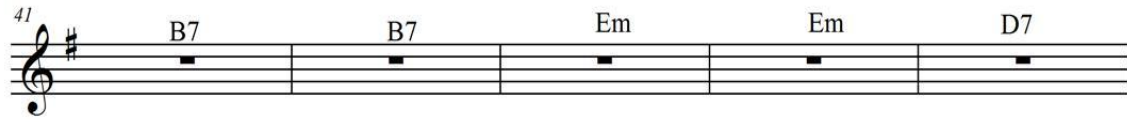
31

36

Chords: B7, B7(9m)/F#, Em7, Ebm7, D7, D7(9), Gmaj7, Em, B7, B7(9m), Bo7, E7, Am, Am/F#, G



2





ROMANCE DE MI DESTINO

Música: Gonzalo Vera Santos

Arreglo: Jahndry Peñarreta

Rearmonización

Acoustic Guitar

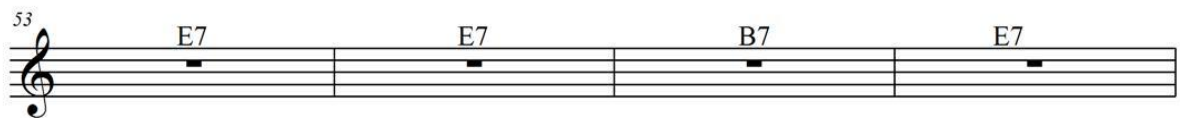
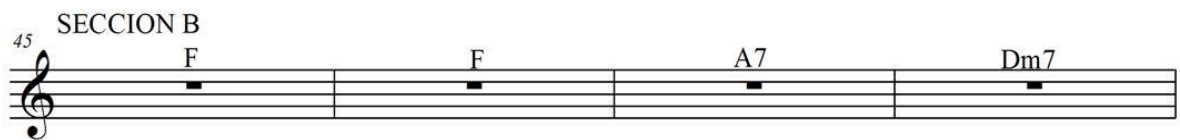
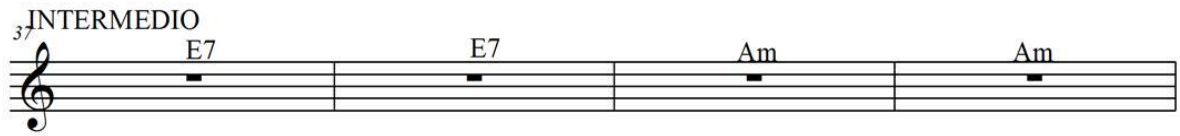
The musical score is written for Acoustic Guitar in 3/4 time. It consists of seven systems of four measures each. The first system starts with measure 1. The second system starts with measure 5. The third system starts with measure 9. The fourth system starts with measure 13. The fifth system starts with measure 17 and is labeled 'SECCION A'. The sixth system starts with measure 21. The seventh system starts with measure 25. The eighth system starts with measure 29. The notes are represented by horizontal lines with flags indicating the fret position. The chords are labeled above the notes.

Measures and Chords:

- Measure 1: F, F6
- Measure 2: C, C9
- Measure 3: E7
- Measure 4: Am, Am11
- Measure 5: F, F6
- Measure 6: C, C9
- Measure 7: E7
- Measure 8: Am
- Measure 9: E7
- Measure 10: E7
- Measure 11: Am
- Measure 12: Am
- Measure 13: E7
- Measure 14: E7
- Measure 15: Am
- Measure 16: Am
- Measure 17: Am
- Measure 18: Am
- Measure 19: Am, Fmaj7
- Measure 20: E7
- Measure 21: E7(9m)
- Measure 22: E7
- Measure 23: E7(9m)
- Measure 24: Am
- Measure 25: Am
- Measure 26: Am
- Measure 27: A7(9m)
- Measure 28: Em7(5b), Dm7
- Measure 29: F
- Measure 30: C
- Measure 31: E7
- Measure 32: Am

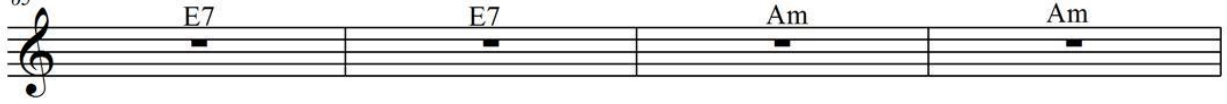


2

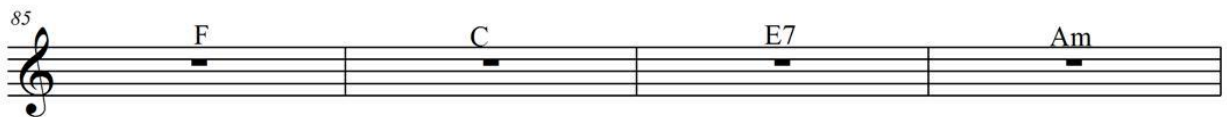
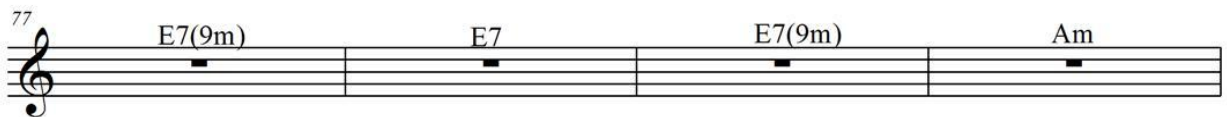




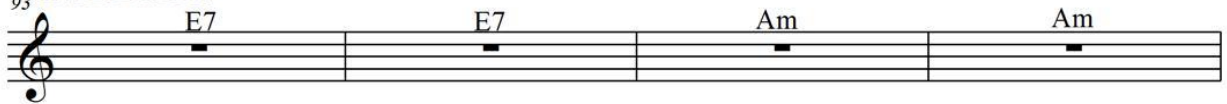
65 INTERMEDIO



73 SECCION A

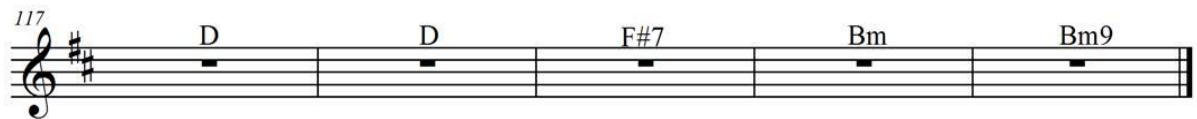
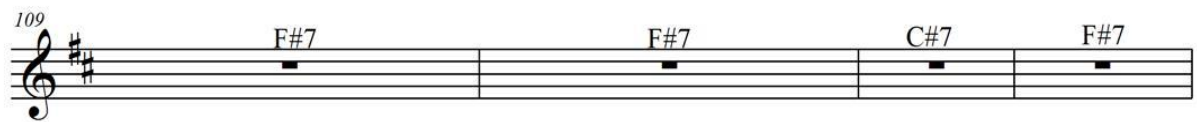
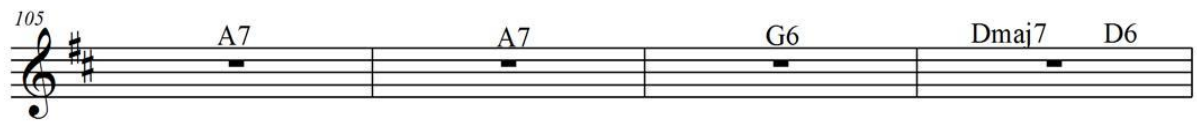


93 INTERMEDIO





4





PASIONAL

Rearmonización

Compositor Enrique Espín Yépez
Arreglo Jahndry Peñarreta

Acoustic Guitar

Acoustic Guitar

5

9

13

17 SECCION A

21

25

29

C#m G#7 D#o7 C#m

C#m A#o7 B7 B7 E9

E6 G#7 G#7 C#m

C#m7(9) E G#7 C#m

C#m C#m(b5) G#7 G#7 C#m

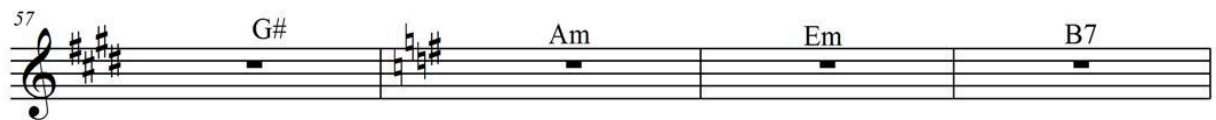
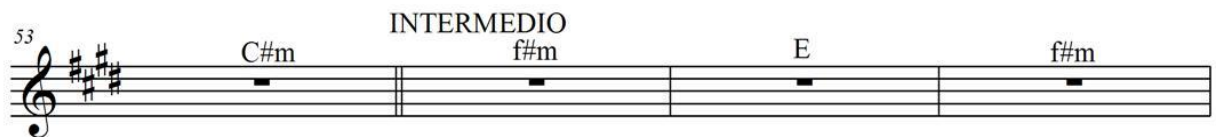
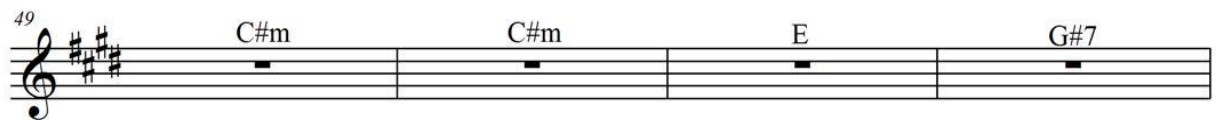
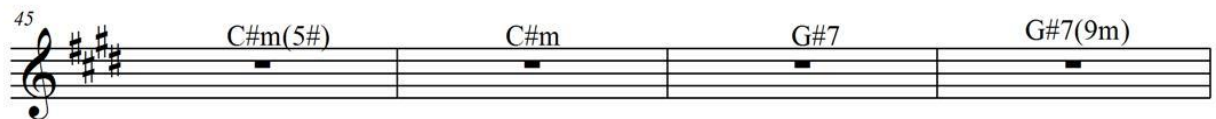
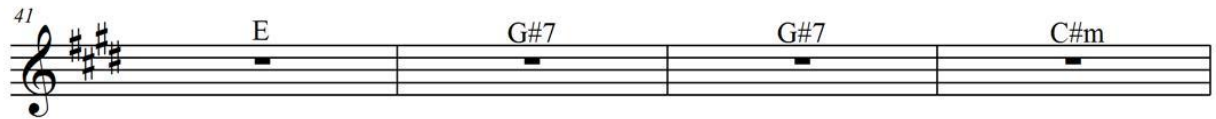
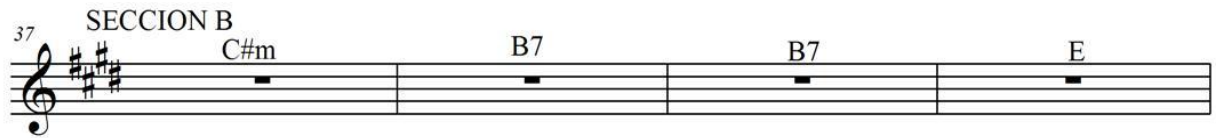
C#m(b9) f#m C#7(9m) f#m

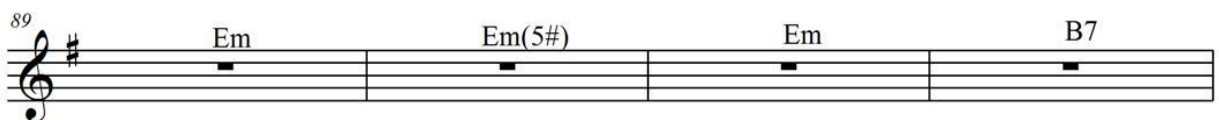
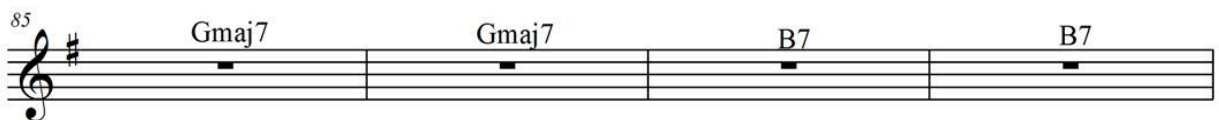
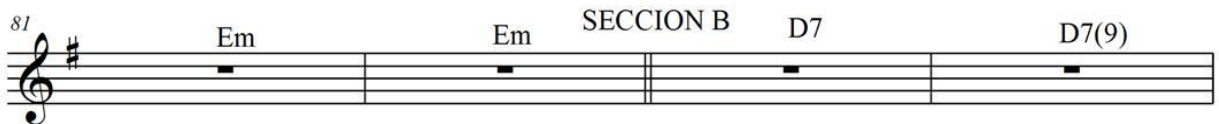
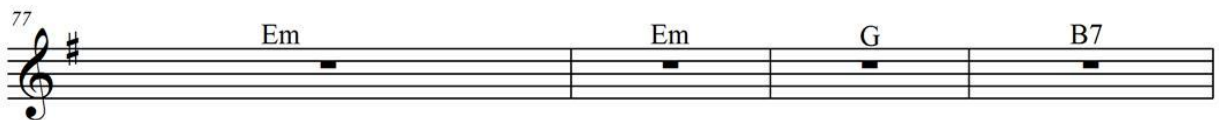
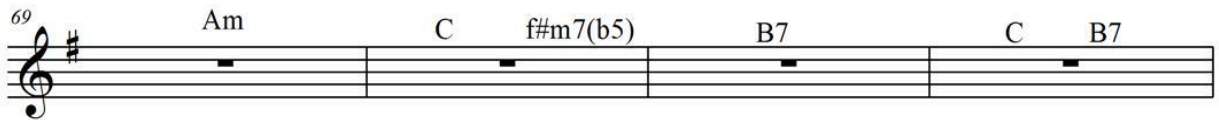
A D#m7(b5) G#7 A G#7 C#m

C#m E G#7 C#m



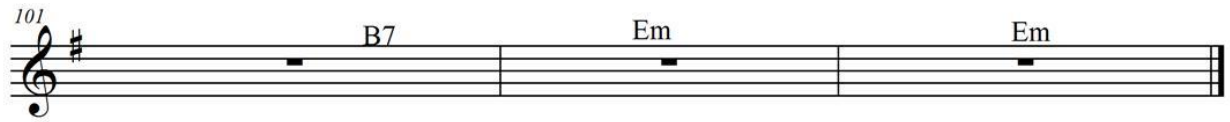
2







4





2.4 Construcción de los arreglos.

2.4.1 Arreglo del pasillo “Sombras”

Luego de la rearmonización del pasillo lo primero que se ha considerado en este tema es realizar una variación de la introducción que posteriormente servirá también como intermedio, esta introducción abarca el compás uno al ocho y para esto se tomó el motivo original y se lo desarrolló en dos compases más con armonía de VII7-III de esta manera.



Luego de estos cuatro compases se realiza una variación usando la parte rítmica del motivo de esta introducción desde el compás cuatro al ocho.



Las dos frases que se exponen en la sección A del compás nueve al dieciséis han sido escritas como el original añadiendo un tail o cola²³ al término de algunas semi-frases, y la segunda guitarra va guiando la armonía con una arpeggio realizando también algunos motivos como respuesta de la melodía principal.



La melodía de la primera frase de la segunda sección A' en el compás diecisiete al veinte la lleva la segunda guitarra y la ejecuta con armonía de I7 que actúa como un colchón armónico, mientras la primera guitarra realiza un rápido descenso en

²³ KAWAKAMI, GENICHI, Guía práctica para arreglos de la música popular. 1975



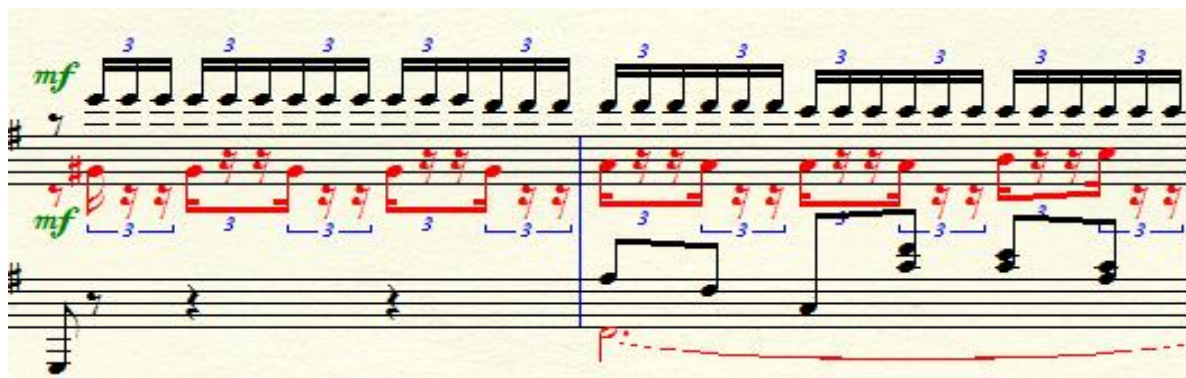
forma de filler con la escala disminuída de B que le da un contraste a la suave melodía de la guitarra dos.



Finalmente culmina la segunda frase de esta sección y se ejecuta el intermedio de la sección introductoria. La sección B comienza en el compás treinta y tres al treinta y nueve con idéntico trato melódico de la primera sección y al llegar al compás cuarenta la segunda guitarra lleva la melodía de la sección B' con una tesitura grave mientras realiza un trémolo que es contestado con pequeños motivos de la primera guitarra.



La siguiente sección es ejecutada con la guitarra uno en meso forte con un trémolo y ejecuta la melodía la tesitura aguda de la guitarra mientras la segunda guitarra responde ahora con suaves motivos, finalmente culmina esta sección con una repetición de la sección A' del compás veinte y uno al veinte y cuatro.



Los recursos empleados para realizar estos arreglos son los Tail para rellenar secciones luego de algún motivo propio de la obra, contramelodía para dar más movimiento a la sección armónica y como contraste a lo largo de la obra, además las variaciones de la introducción y los motivos aportan una diferente forma de interpretar este pasillo y finalmente se modificó el ritmo tradicional del pasillo utilizando arpeggios y otras variaciones rítmicas.



SOMBRAS

2

19

Gtr. 1

Gtr. 2

23

Gtr. 1

Gtr. 2

28

Gtr. 1

Gtr. 2

33

Gtr. 1

Gtr. 2

38

Gtr. 1

Gtr. 2

p

p

mf

mf

mp

mf

mp

p

mp



SOMBRAS

3

42

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

44

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

46

Gtr. 1

Gtr. 2

48

Gtr. 1

Gtr. 2

rit

8va

1.

2.

rit

8va

Detailed description: This is a musical score for guitar, titled 'SOMBRAS'. It consists of three systems of staves, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The key signature is one sharp (F#). The first system starts at measure 42. Gtr. 1 has a melodic line with a slur over measures 42-43. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The second system starts at measure 44. Gtr. 1 has a melodic line with triplets. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The third system starts at measure 46. Gtr. 1 has a melodic line with triplets. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The fourth system starts at measure 48. Gtr. 1 has a melodic line with triplets. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The final measure is marked with '8va' and 'rit'.



2.4.2 Arreglo del pasillo “Romance de mi destino”

La melodía de este pasillo se la rearmonizó con un intervalo de tercera nota contra nota que le da a la ejecución un toque ecuatoriano, también se ha hecho uso de lead in para conducir a la siguiente sección y en el compás cien modular hacia Bm, conjuntamente se ha utilizado recursos para arreglo como contramelodías, lean in, tail, variaciones de melodía y la variación de la introducción, además debido que este pasillo se repite dos veces se ha utilizado la modulación para generar un cambio tonal que genere un interés nuevo al oyente.

A este pasillo se le añadió una introducción melódica propia de la sección A' (compás veinte y nueve al treinta y dos) con armonía VI-III-V7-Im.



Le sigue desde el compás cuatro a ocho un motivo melódico realizado sobre los mismos acordes con unas notas pedales.



Luego de esta primera introducción preliminar se ejecuta la introducción original con armonía V7-Im desde el compás nueve al dieciséis, y se le modificó solo el final añadiéndole un lead in²⁴ como un preámbulo para la exposición del tema A.

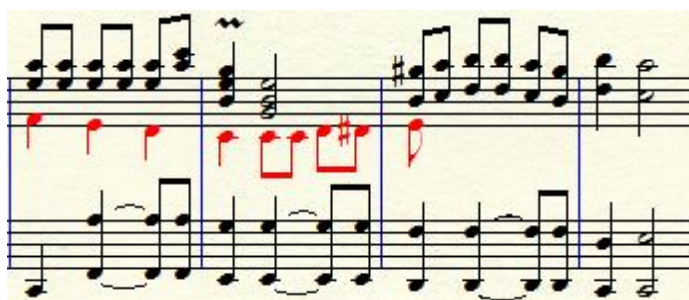
²⁴ KAWAKAMI, GENCHI, Guía práctica para arreglos de la música popular. 1975 pag. 38



De esta manera comienza la exposición del tema A con el motivo del pasillo desde el compás diecisiete al dieciocho, y la guitarra uno ejecuta la melodía armonizando la misma con intervalo de tercera y sexta a lo largo de toda la exposición de la melodía del pasillo.



De esta forma se inicia la sección A acompañada de arpeggios y ritmos derivados del pasillo ejecutando las tensiones de la armonía rearmónizada y finalmente culmina con una contramelodía reforzando la armonía desde el compás treinta y tres al treinta y seis.



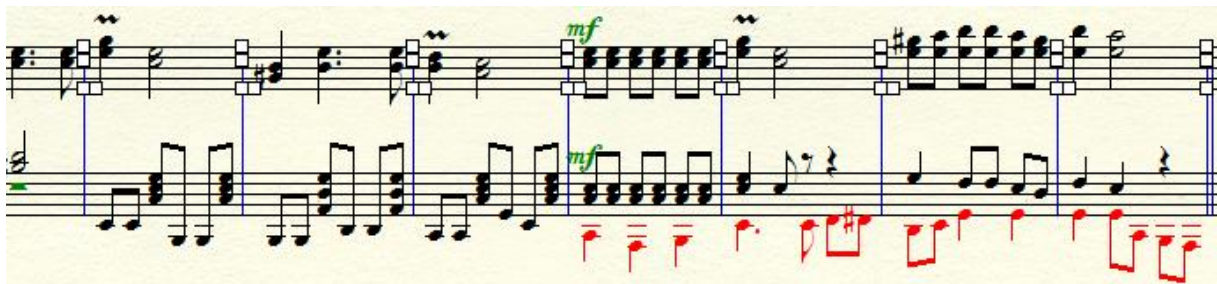
Luego de la primera parte A, nuevamente se ejecuta la misma introducción ahora como un interludio finalizado con un lead in que prepara y lleva la melodía a la siguiente sección B que expondrá el tema en dos compases el cuarenta y cinco y cuarenta y seis, toda esta sección se la acompaña con arpeggios acentuando las notas de tensiones de la armonía con la guitarra dos.



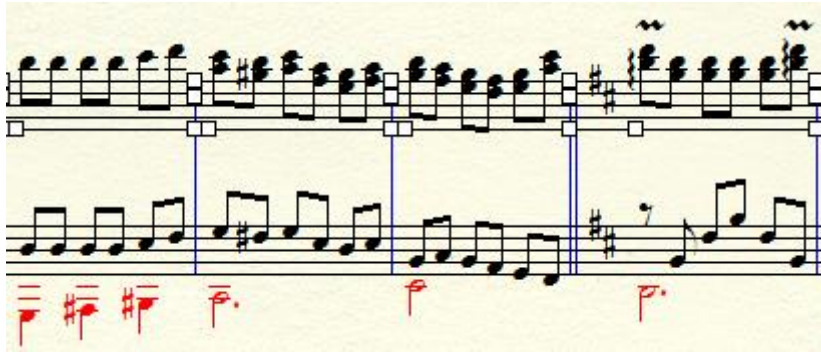
Posteriormente se expone la sección B' desde el compás cincuenta y tres con una respuesta de la guitarra dos después de cada semi-frase en forma de tail.



Finalmente el acompañamiento rítmico propio del pasillo ecuatoriano de la guitarra dos conduce a la melodía con variación de la guitarra uno culminando la frase desde el compás cincuenta y siete al sesenta y cuatro.



Luego se repite la sección A y nuevamente se ejecuta el intermedio pero al finalizar se emplea un lead in que en el compás cien modula hacia Bm.



De esta manera la sección B de este pasillo se lo ejecuta en la tonalidad de Bm que finaliza con una coda en el compás ciento veinte a ciento veinte y uno.





Romance de mi destino

Compositor: Gonzalo Vera Santos

Arreglo: Jahndry Peñarreta

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mf

mp

mp

6

11

16

19

21



Romance de mi destino

2

Gtr. 1

Gtr. 2

22

mf

mp

Gtr. 1

Gtr. 2

27

mf

mf

Gtr. 1

Gtr. 2

32

Gtr. 1

Gtr. 2

38

Gtr. 1

Gtr. 2

43

Gtr. 1

Gtr. 2

The musical score is written for two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a key of D major (indicated by two sharps). The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system starts at measure 22, the second at 27, the third at 32, the fourth at 38, and the fifth at 43. The first system includes dynamic markings *mf* and *mp*. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and accents. The piece is titled 'Romance de mi destino' and is marked with the number '2'.



Romance de mi destino

3

48

Gtr. 1

Gtr. 2

53 *mp*

Gtr. 1

Gtr. 2

58

Gtr. 1

Gtr. 2

64

Gtr. 1

Gtr. 2

69

Gtr. 1

Gtr. 2



Romance de mi destino

4

75

Gtr. 1

Gtr. 2

80

Gtr. 1

Gtr. 2

85

Gtr. 1

Gtr. 2

90

Gtr. 1

Gtr. 2

95

Gtr. 1

Gtr. 2



Romance de mi destino

5

100

Gtr. 1

Gtr. 2

105

Gtr. 1

Gtr. 2

110

Gtr. 1

Gtr. 2

115

Gtr. 1

Gtr. 2

rit.

120

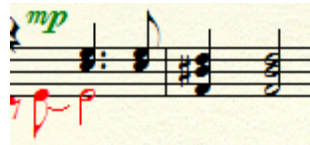
Gtr. 1

Gtr. 2

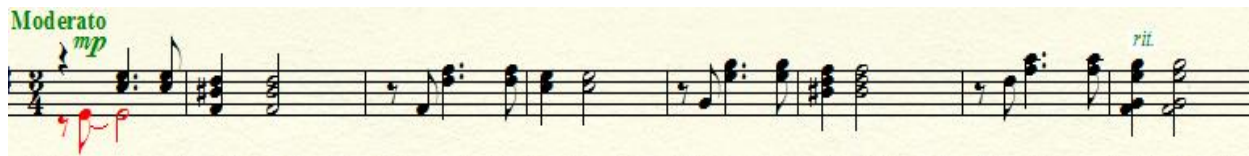


2.4.3 Arreglo del pasillo “Pasional”

Al este pasillo se le añadió una introducción diferente tomando el motivo de la sección A.



Este motivo se lo desarrolló a lo largo de los doce primeros compases luego del cual se realiza una ejecución de una sección temática del compás veinte y nueve al treinta y dos, de esta manera se realiza una introducción en tres secciones temáticas diferentes, la primera desde el compás uno al ocho.



Luego la siguiente sección temática del compás nueve a doce.



Finalmente culmina la sección temática propia del pasillo desde el compás trece al dieciséis.



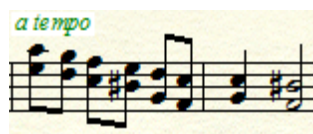
El tema de la canción comienza en el compás diecisiete formando una frase completa hasta el compás veinte, se expone la melodía temática con armonía Im-V7-Im y la guitarra dos va respondiendo con tails al final de cada motivo.



A continuación se expone la siguiente frase con similar trato melódico pero ahora con armonía I7-IV y de igual manera la guitarra dos responde de una manera similar a los motivos que genera la guitarra uno desde el compás veinte y uno al veinte y cuatro.



Luego el motivo de la sección A' se presenta en forma descendente y se lo armonizó con intervalo de cuarta de esta manera.

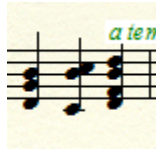


Y para su respuesta motivica se ha utilizado una rearmónización en base a su acorde y con inversión de acuerdo al estudio de Luis D' Agostino recurso muy utilizado en el arreglo de este pasillo.





Finalmente se conduce a la última sección A' desde un acorde con una nota en movimiento hasta alcanzar una tensión con Im9 novena de esta manera.



Que culmina con un acompañamiento de la guitarra dos con ritmo tradicional del pasillo que se repite dos veces, pero la repetición se le armonizó con movimiento contrario al movimiento del motivo temático para generar un contraste.



Culminada la sección A en el compás treinta y seis y seguido en el siguiente compás treinta y siete se expone el tema B en tempo allegro con una variación en el motivo original continuado de una filler que conduce a la siguiente frase y finaliza con un acorde de Im(5#).





Culminada esta frase con tempo allegro sigue la siguiente frase B' en tempo moderato y con el motivo original armonizado con intervalo de tercera nota contra nota que finaliza con una sección anteriormente ejecutada en el compás veinte y nueve al treinta y dos, de esta manera se exponen ya todas las partes temáticas del pasillo a lo cual se le agregó una sección moduladora hacia Em desde el compás cincuenta y tres al sesenta y uno que lleva de una manera suave y sutil a la nueva tonalidad, para ello se utilizó IVm-III-IVm-V con el uso de estos acordes se generó una preparación hacia la modulación pero auditivamente nos lleva hacia la relativa mayor E.



Posteriormente la nueva tonalidad obtiene su preponderancia auditiva empezando con la progresión IVm-III-V7-I m desde el compás cincuenta y siete al sesenta y dos.



Finalmente el pasillo es ejecutado de forma análoga a la tonalidad anterior y termina con una acorde de novena.



Pasional

Compositor: Enrique Espín Yépez
Arreglo: Jahndry Peñarreta

Moderato *mp*

Guitar 1

Guitar 2

6

rit.

a tempo

Gtr. 1

Gtr. 2

11

rit.

rit.

16

p

p

Gtr. 1

Gtr. 2

Detailed description: This is a musical score for two guitars, labeled 'Guitar 1' and 'Guitar 2'. The piece is titled 'Pasional' and is composed by Enrique Espín Yépez, with an arrangement by Jahndry Peñarreta. The score is written in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mp' (mezzo-piano). The score is divided into four systems. The first system shows the initial chords and melodic lines. The second system, starting at measure 6, includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'a tempo'. The third system, starting at measure 11, also includes 'rit.' markings. The fourth system, starting at measure 16, includes a 'p' (piano) dynamic marking. The notation includes various guitar-specific techniques such as chords, arpeggios, and melodic lines.



Pasional

2

Gtr. 1

Gtr. 2

20

rit.

rit.

Gtr. 1

Gtr. 2

24

a tempo

rit.

a tempo

rit.

Gtr. 1

Gtr. 2

29

a tempo

rit.

a tempo

rit.

Gtr. 1

Gtr. 2

34

pp

pp

Allegro (M.M. ♩ =)

Allegro (M.M. ♩ =)

Gtr. 1

Gtr. 2

39

mf

mf



Pasional

3

44 *rit.* **Moderato** *mp*

Gtr. 1

Gtr. 2

50

Gtr. 1

Gtr. 2

54

Gtr. 1

Gtr. 2

58 *rit.* **Moderato** *p*

Gtr. 1

Gtr. 2

63

Gtr. 1

Gtr. 2

Detailed description: This musical score is for a guitar duo, labeled 'Pasional' and 'Moderato'. It consists of five systems of staves for Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 44-49) includes a 'rit.' (ritardando) marking and a 'Moderato mp' tempo/dynamics marking. The second system (measures 50-53) continues the piece. The third system (measures 54-57) also continues. The fourth system (measures 58-62) features a 'rit.' marking and a 'Moderato p' (piano) marking. The fifth system (measures 63-66) concludes the piece. The notation includes various guitar-specific symbols like 'x' for natural harmonics and 'p.' for palm mute.



Pasional

4

67 *rit.* *a tempo*

Gtr. 1

Gtr. 2

72 *rit.* *a tempo*

Gtr. 1

Gtr. 2

77 *rit.*

Gtr. 1

Gtr. 2

81 *pp* *mf* **Allegro** (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$)

Gtr. 1

Gtr. 2

87 *rit.* **Moderato** *mp*

Gtr. 1

Gtr. 2



Pasional

5

93

Gtr. 1

Gtr. 2

98

Gtr. 1

Gtr. 2

102

Gtr. 1

Gtr. 2

rit.

rit.



2.5 Técnicas extendidas en los arreglos.

Los principales recursos de ornamentación propias de la interpretación para la música ecuatoriana particularmente en el pasillo se las conoce académicamente como técnicas extendidas y básicamente las principales son: la sordina o palm mute, el trémolo y el vibrato. Tomando en cuenta que la dirección y aporte de este trabajo de arreglos busca contribuir con un ensamble que mantenga un toque académico, se emplearán las técnicas extendidas al igual que las técnicas ortodoxas denominadas clásicas de una manera equilibrada para de esta manera buscar una sonoridad que no caiga dentro de un sonido demasiado académico y viceversa.

2.5.1 La sordina.

En la guitarra eléctrica esta técnica se la conoce también como palm mute y consiste en colocar la palma de la mano en las cuerdas en un preciso lugar junto al puente para conseguir un sonido más opaco del sonido normal, en la guitarra eléctrica es un recurso muy utilizado para conseguir ese determinado efecto sonoro y además sirve para controlar que otras cuerdas no ejecutadas suenen al mismo tiempo, este recurso se lo utiliza en el pasillo en el acompañamiento armónico de la guitarra pero además el requinto al realizar los adornos propios de ese género lo utiliza de igual manera, su efecto sonoro es muy notorio sobre todo en la guitarra de acompañamiento que lo utiliza en los bajos del ritmo del pasillo, y ya que la propuesta de los arreglos es buscar un equilibrio entre la ejecución clásica o académica y la ejecución popular, este recurso se lo empleó solo en determinados y puntuales secciones consideradas convenientes.

2.5.2 El trémolo.

Un efecto sin duda que caracteriza al sonido ecuatoriano en este género es el trémolo el cual es efectuado no solo en una cuerda sino dos y tres cuerdas a la vez, y puede ser de ejecución ascendente y descendente, el primero se lo efectúa con el dedo índice-anular-medio-índice acompañado al mismo tiempo de un glisando o de una bordadura.



La segunda forma de ejecutar es descendente anular-medio-índice y regularmente también un último golpe con el dedo pulgar y este también por lo general viene acompañado de un glisando o bordadura.

2.5.3 El Vibrato.

El vibrato que generalmente se emplea en la guitarra clásica se lo realiza con un movimiento sobre la cuerda pulsada hacia los lados la cual que una oscilación de la nota, por el contrario la vibración empleada en la ejecución de la guitarra en el pasillo se la hace con el movimiento de la cuerda hacia arriba y abajo obteniendo de esta manera un vibrato un poco más intenso.

CAPITULO Nº III.

Epílogo.

La interpretación del repertorio abarca una muy extensa gama de conceptos pero debido a que el pasillo es un género principalmente cantado que expone sentimientos sociales como el amor, desamor, nostalgia, muerte de un ser querido entre otros este trabajo de interpretación envuelve el concepto de la funcionalidad musical como una forma de expresión de estos sentimientos, desde esta perspectiva la interpretación tendrá que seguir esta vía que será expuesta y abordada en este tercer capítulo.

3.1 Interpretación.

“Para lograr una interpretación musical acertada, un intérprete debe someterse a varios

procesos intelectuales y prácticos que le otorguen herramientas para alcanzar satisfactoriamente dicha meta.”²⁵

Para lograr este objetivo es menester que el ejecutante en primer lugar deba tener herramientas que le brinden más conocimiento para este fin, de esta manera tendrá

²⁵ BERNAL CARRASQUILLA ESTEBAN, “Guía de análisis para una interpretación musical”. Pag. 2



que realizar un análisis general de las obras a ejecutar para tener una idea global y específica, además de los conocimientos de ejecución propios de un determinado género, esto implica principalmente un exhaustivo análisis formal, motivico y de fraseo de igual manera la dinámica y agógica tomando como herramientas también las grabaciones y demás material discográfico o visual disponible con respecto al tema, de esta manera se aplicarán las técnicas convenientes para generar una interpretación sonora acorde al género.

Lo que se busca con los análisis previo a la interpretación es entender de la mejor manera la estructura que será expuesta al ejecutar la obra, partiendo de lo general a lo específico es decir, de su aspecto formal a las a frases y motivos más pequeños, de este modo y aun considerando las indicaciones del arreglo se podrá tratar más claramente las ideas de las partes a resaltar o atenuar. De igual modo el conocimiento instrumental y técnico por parte del ejecutor y su diestro manejo técnico del instrumento garantizará que se respeten las especificaciones de fraseo y ornamentación especificadas en las obras arregladas, de no ser este el caso es necesario un estudio del género que le brinde las herramientas adecuadas para poder realizar un buen trabajo de interpretación.

Luego de adquirir las herramientas adecuadas para realizar la interpretación el ejecutante deberá realizar un análisis práctico de *causa y efecto*,²⁶ el cual consiste en realizar ensayos en donde se buscará una interpretación sonora de acuerdo a los requerimientos del arreglo, en este caso también el ejecutante hará uso de su intuición y sentido común para definir y evaluar el objetivo final.

3.1.1 Criterios de interpretación.

Según el autor Derick Cooke en su libro “The lenguaje of music” nos lleva a pensar en la funcionalidad de la música como un arte de comunicar sentimientos y emociones, ²⁷ concepto aplicable al género del pasillo ecuatoriano ya que justamente es un género que si bien nació como una forma hegemónica de imposición cultural, se ha convertido un lenguaje de comunicación poética y musical de variados sentimientos sociales tales como el desamor, la nostalgia, la

²⁶ BERNAL CARRASQUILLA ESTEBAN, “Guía de análisis para una interpretación musical” pag. 2

²⁷ MARRADES MILLET JULIAN, “Música y significado” pag. 6



exaltación de la belleza de la mujer y la valentía de sus hombres, no obstante aunque la forma de entender al pasillo como una forma de comunicación desde la parte literaria resulta bastante sencilla, entender que este concepto también sea aplicable a la parte musical resulta más difícil ya que la música carece de sentido gramatical.²⁸

Las características literarias y musicales que definen a este género deben sin duda converger, por ejemplo no sería lógico un texto de poesía nostálgica en una composición cuya agógica sea allegro si la intención es comunicar una situación triste o viceversa, entonces será más natural que las dos partes comuniquen la misma idea, y para esto el pasillo a generado en la mayoría de sus letras en el repertorio ecuatoriano una dirección bien definida en cuanto al contexto de sus poesías, de esta manera este género a tomado recursos para ir hacia esta orientación como la tonalidad menor, el uso de pentofonías, escala menor armónica y melódica, cadencias, tempo lento entre otros pero además su forma de emplear estos recursos hacen la diferencia en el resultado final de las composiciones.

Es aquí en donde el intérprete tendrá el difícil trabajo de entender la intencionalidad de la obra y de comunicarla al oyente, pero como se dijo anteriormente esta tarea solo será realizada con precisión si antes se analiza, se entiende la intención de cada pasillo y se realiza la búsqueda de la mejor sonoridad mediante el ensayo crítico del ejecutor, teniendo en cuenta siempre las indicaciones propias del arreglo y las implicaciones técnicas que este precisa.

3.2 Posibilidades instrumentales.

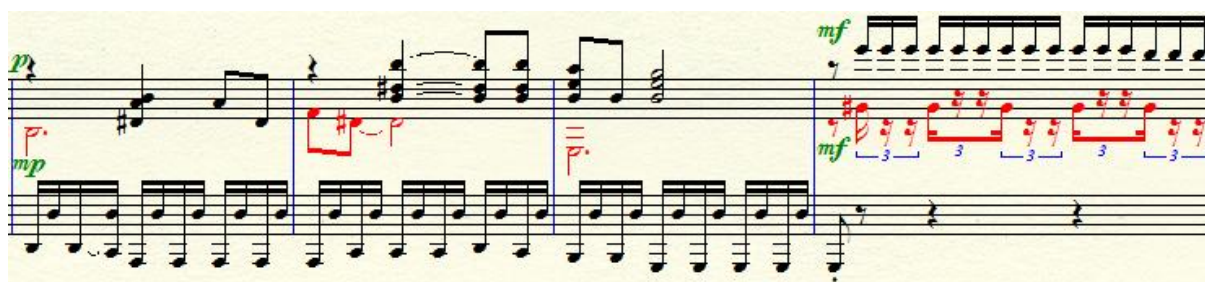
Cabe destacar aquí la importancia que tiene las características sonoras de cada instrumento a la hora de realizar un arreglo, por ejemplo dentro de las característica de un violín tenemos que puede mantener un sonido durante muchos compases si así lo desea, puede generar sonidos intensos o muy delicados con más facilidad, no así otros instrumentos como la trompeta por ejemplo que por el contrario tiene como característica primordial la potencia de su sonido motivo por el cual un sonido suave o piano resulta bastante más difícil de conseguir, es por este motivo que a la

²⁸ MARRADES MILLET JULIAN, "Música y significado" pag. 2



hora de realizar un arreglo resulta muy importante conocer las cualidades sonoras y técnicas de cada instrumento a la hora de realizar un trabajo de arreglo musical.

Dentro de las características sonoras de la guitarra acústica tenemos que es un instrumento de cuerda cuyo sonido es de baja intensidad y tiende a extinguirse muy rápido, se puede generar el mismo sonido en diferentes lugares del diapasón, se utiliza mucho las inversiones y la supresión de notas para ejecutar los acordes con tensiones situación que ofrece además un muy rico y extenso panorama tímbrico, se puede conseguir con bastante facilidad los armónicos artificiales entre muchas más, de igual manera los recursos técnicos de la guitarra brinda una cualidad tímbrica muy diferente propia de cada instrumento a la hora de realizar una determinada técnica . Tomaremos como muestras tres fragmentos de los pasillos en donde se aplicaron diversos recursos, por ejemplo en la realización del pasillo sombras se utilizó de manera contrastante la melodía con la técnica de trémolo.



En este caso justamente se aprovecha la sonoridad tímbrica propia de esta técnica ejecutada en la guitarra y se la aplica con un fin de contraste.

Un ejemplo de la aplicación de los armónicos lo tenemos en este mismo pasillo al concluir la introducción, aquí se aprovecha el timbre suave y delicado de los armónicos para culminar una idea y dar comienzo al tema.



Un recurso de la guitarra de las inversiones y supresiones de notas extraído del libro “Toco solo” de de Luis D’ Agostino que consiste en llevar la melodía con distintas inversiones de acordes se aplicó se empleó por ejemplo en el pasillo Pasional.



En síntesis a pesar de existir un número muy extenso de posibilidades técnicas y sonoras se tomaron en cuenta los recursos que mejor se adecuaron a este trabajo y a cada obra arreglada, y su aplicación se la realizó de acuerdo a la intencionalidad de cada que arreglo.

3.3 Interpretar el repertorio con los respectivos criterios técnicos.

Cuando se realiza un trabajo de arreglos se elegirá una obra de la cual se harán diversas modificaciones, esto puede implicar un cambio en el ritmo, compás, melodía, dinámica y agógica, de igual manera los nuevos aportes como introducciones y modulaciones generan un nuevo ámbito sonoro ante la cual es importante tener en cuenta como se tratará sonoramente dicho objetivo, esto genera además un nuevo reto musical ya que lograr una sonoridad nueva pero que además no pierda esencia de la obra original de la cual procede no es fácil de lograr, además al escoger pasillos muy conocidos la comparación entre el original y el arreglo por parte del oyente será casi inevitable.

Jahndry Javier Peñarreta Suárez



Tomando en cuenta estos aspectos y que las obras han sido modificadas, para lograr el objetivo de los arreglos es necesario recurrir a claras y concisas indicaciones para que el ejecutante pueda estudiar y con mayor facilidad las nuevas condiciones de la obra, este aspecto se ha tratado de mantener muy claro a lo largo de la realización de los arreglos para de esta manera generar una interpretación mucho más fiel y efectiva con respecto a las ideas expuestas por parte del arreglista.

Partiendo de esto y recalcando la importancia de las indicaciones del arreglo y su observación tomaremos en cuenta lo más importante al realizar la interpretación, esto es el sentir musical y artístico del intérprete y de la emotiva introducción en la obra, de esto dependerá que las notas por ejemplo tengan o no el valor propio de la figura, de la interpretación de la dinámica y agógica, y puesto que lo escrito tomará vida solo al ser ejecutado aquí radica la diferencia entre una pobre y una magnífica interpretación.

4. CONCLUSIONES.

Luego de analizar la evolución del pasillo podemos concluir que a diferencia de sus inicios en la actualidad el pasillo se ha convertido en un género popular aceptado en la mayoría de público de todas las edades, debido a la gran influencia de los medios de comunicación, cantautores y compositores protagonistas de esta etapa de nacionalización del pasillo en el Ecuador, pero también es notable el desinterés y escaso trabajo académico que se le presta a este género.

Podemos concluir en cuanto a nuevas propuestas que las técnicas extendidas propias de la evolución en la ejecución del pasillo ecuatoriano, le dan una variación a su forma de ejecución propia que nació de el acompañamiento de la guitarra y el requinto, sin hacer que éste ritmo pierda su esencia el cual es sinónimo de distinción de este género ejecutado inclusive en otras regiones fuera del Ecuador.

Al final de este trabajo se entrega como aporte la incursión y formalización de las técnicas extendidas conjuntamente con las técnicas de guitarra clásica para su ejecución que constan de tres arreglos de pasillos ecuatorianos para dúo de



guitarra manteniendo un equilibrio sonoro por la implementación de estos recursos que son armonía e instrumentación.

5. BIBLIOGRAFIA

AGUIRRE GONZALEZ, Ernel, Antología de la música ecuatoriana, Ecuador – Guayaquil.

HENRIC HERRERA, Teoría musical y armonía moderna Vol. II.

HENRIC HERRERA, Teoría musical y armonía moderna Vol. I.

HENRIC HERRERA, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna. España- Barcelona 1986.

GODOY MARIO, Breve historia de la música del Ecuador, Ecuador- Quito, 2005.

LUIS ANGEL DE BENITO, Javier Artaza Fano, Guía práctica para la aplicación metodológica de análisis musical. Master ediciones 2004.

CARRIÓN, Oswaldo. 2002 Lo mejor del siglo XX, Editorial Duma.

KAWAKAMI, GENICHI, Guía práctica para arreglos de la música popular. 1975

MULLO SANDOVAL, El pensamiento nacional en la construcción de nacionalidad ecuatoriana, Ecuador- Quito, 2007.

NARVÁEZ VALLEJO, Pablo Luis, La Vuelta del Músico, Ecuador – Quito, 1997.

PAZMIÑO TERRY, 20 armonizaciones y composiciones de música ecuatoriana para guitarra, Ecuador- Quito.

Jahndry Javier Peñarreta Suárez



D' AGOSTINO LUIS, Toco solo, Ricordi 1995.

OCHOA ANA MARIA, Alejandra Cragolini, Cuadernos de nación Músicas en transición, Colombia-Bogotá, 2001.

PUJOL EMILIO, Escuela razonada de la guitarra. Libro tercero. Ricordi americana. 1954

BERNAL CARRASQUILLA ESTEBAN, (2009). "Guía de análisis para una interpretación musical" Bogotá.

<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis121.pdf>

PISTÓN WALTER, "Armonía", Colección Enfoques, Edición SpanPressR Universitaria 1998.

MARRADES MILLET JULIAN, "Música y significado"

<http://sammelpunkt.philo.at:8080/1190/1/MARRADES.pdf>